

એતદ્

વર્ષ ૧૦ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૦
વર્ષ ૧૦ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૮૯

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. જયન્ત પારેખ. રસિક શાહ

ચોદ જૂન, નેવ્યાસી

‘દૂરથી બ્લૅક બોર્ડ પર મને ઝાંખું ઝાંખું દેખાય છે, પપ્પા !”
હવે
ચશ્માં પાછળ
સ્વચ્છ, ભોળી આંખોની
ઉડાઉડ.
‘એક્વેરિયમમાં માછલીઓને ગમે ખરું ?’

એ સાંજ.
ઘેરાયેલું આકાશ.
તારું ‘આવજો’ કહેવા ઊંચકાયેલું શરીર
ને આંખો...

હાથ હવામાં સંતાય.
શ્વાસ પાતળા થઈ
અટકે.
‘બેટા, હવે તો પાસેનું પણ ઝાંખું ઝાંખું...’
સત્તર/અઢાર . છ નેવ્યાસી

અજિત ઠાકોર

ગૂમડું

આવ્યો છું ત્યારથી ઘરમાં કંઈ ગોઠતું નથી. કાં તો મારુ પરિમાણ બદલાઈ ગયું છે કે પછી ઘરનું. આમ તો ચારેક વેકેશનથી આવું થયા કરે છે. ઉંમરનું કારણેય હોય. તુવેર શીંગ ફાટે ને દાણો દડી જાય એવું જાણે મારી બાબતમાં પણ થયું છે. એવું ન યે હોય. કેમકે બાને પૂછ્યું તો એણે તો 'એખલો હે'રમાં રેઈ રેઈને એખલગંધરો થેઈ ગીયો છે' એવું કહ્યું. એ ય સાચું. પણ હમણાં હમણાંની ઘરમાંથી કંઈ વાસ આવ્યા કરે છે, એટલું તો નક્કી.

ગયા શનિવારનો આવ્યો છું. એટલે આજે તો પૂરા ચાર દા'ડા થયા. ચરકૂકડીની જેમ ઘરમાં જ અહીંતહીં ફર્યા કરું છું. જો કે ચલાય એમ હોય સો જાઉં ને! આવવા નીકળ્યો તેના બે દહાડા પહેલાં ઘૂંટણે ફોલ્લી દેખાઈ. જોઉં તો બાલતોડો. ઉં ય બો આળહુ તે કંઈ ધ્યાન ના આપ્યું, હવે તો ખાસ્સુ ગૂમડું થયું છે, બા કે' છે – 'તખલો બો આળહુનો પીર. હુકી બોયડી નીચે રખડી જહે.' વાતે ય સાચી. મને દવાખાને જવાનો બો કંટાળો. પણ હવે તો ગયે જ છૂટકો છે. આજે તો ખુમાને કઉં : ચાલ ખુમા! શાહને દવાખાને. નસ્તર ના મૂકવું પડે તો સારું. ઘૂંટણ એવું તો અકળાઈ ગીયું છે એવું તો અકળાઈ ગીયું છે કે ના પૂછો વાત. ભગવાન હાથ ફેરવીને હારું કરી દેય તો હારુ.

ઘરમાં હોઉં એટલે સાલી ભૂખ બો લાગે. ખાઉં ખાઉં ને ભૂખો. પગ વળી વળીને રસોડે વળે. મને જુએ કે બા કે'–'આ લંગરખાનની સવારી આવી પોં'ચી. આગલા ભવમાં મારો તખલો ભૂખો ને ભૂખો મરી ગેયલો ઓહે.' બે ભાઈઓ

દિવાળીએ પરણ્યા પછી ઘરમાં હરવું ફરવું અઘરૂં થઈ ગયું છે. જ્યાં જઈએ ત્યાં લાજ કાઢેલી હોય. રજાબુતોમાં આ બો તકલીફ. જેઠ ગયા એટલે બ્હાર બેઠે બેઠે આકરા તાપ ખમવાના. હજુ નાનો પરણુશે એટલે તો ઉકેલી બારીના ફંટપાયા પણ બંધ થઈ જશે. હું બાને ઘણી વાર કે'ઉં – 'બા, આ લાજકાજ-વાળુ જવા દે. મને બો અકળામણ થાય છે. સાચું જાં'' જાવ તાં' કોઈ ને કોઈ બૈરૂં છનરી હામી ધરીને ઊભુ જ ઓ'ય તો તમે શું કરો? બા ઓઢીને કે'ય – 'હું અજુ ય એવો ને એવો જ રી'યો તખલા! તું તો સમાજબા'રો છે તે અમને હો સમાજબા'રા કરવા છે!

દાંતણ કરતા કરતા જ બાની ચા સારૂ બૂમ પડી. બા કે' છે : તખલા! તારા આ જરાસને પૂછો મો'લ ને અ'ઈ રે તાં' હુધી દાતણ જ કર. નીં' તો બે વરહમાં ઠાવ બોખો થેઈ જહે. તે મેં દાતણ લીધું. પણ સાચુ બો વાગે. મોંમાં જાણે બાવળિયાની શૂળ ફરતી હોય એવું લાગે છે. અવાળા ઊંઘાઈ ગયા છે ને બધુ ઝઝરી ઊઠયું છે. કોગળા કરી રસોડે ગયો. તો સામે જ બન્ને બારી અટકાઈ!

રસોડે ભાઈ, બાધર ને ખુમાન બેઠા છે. ચા રકેબીમાં રેડી ભાઈ દાઢીના વાળ તોડતા તોડતા બોલ્યા : હારૂ ખેતીમાં અ'વે કંઈ બરકત ર'ઈ છે નથી! એક પછી એક વરહ બો વહમા આવે છે. ઘરનો ખરચો હો નીકળતો નથી. બે પ્રસંગ ઉકેલતા તો મારી કેડ ભાંગી ગેઈ છે. પછી મારી સાસુ જોઈને કે' – 'અ'વે તો નોકરીવાળા કંઈ મદદ કરે તો જ પો'ચાય.'

મેં માથુ ધુંજવાળ્યું ને ચા પીવા લાગ્યો – 'બા, અ''ઈ ચામાં દૂધ નાખવાનો રીવાજ નથી લાગતો.' – મેં જોયું તો ચામાં માંખી પડે એવો અણગમો બધાના મોં પર હતો – ખુમા સિવાય. તાં' એક ધૂમરો બોલ્યો – 'હવારે પાન્શેર દૂધ તો લાવીયે છીએ. પો'ચી વળાવું જોઈએ ને!' મને થયું – લો! અમને હો પગ ફૂટવા માંઈડા છે ને કે'! – બા ચીડાઈને બોલી – 'એખલજ'ઘરો એખલા દૂધની પીને ફાટી ગીયા છે!' – ભાઈએ રકેબીમાં મોરથી ફૂંક મારી. એટલે ખેતણ છાંટા એમના ધોળા પાયજામા પર પડયા. બોલ્યા – 'એવુ' ઓ'ય તો આ દૂવાવાળુ વેચી મારીએ. આ બેને પઈણાઈવા એનું દેવું હો ચૂકવવું તો પડહે જ ને?' – જાળી જાળિયામાંથી જોતી હતી એ બાજુ મારૂં ધ્યાન ગયું. ઝાડીમાંથી શાણી-બિલાડી તાકે એમ એની માંજરી આંખો તગતગતી હતી. મારી સાથે આંખ મળતા તરત જસ્યાને માંખરૂ બેંચીને 'એમાં હું હાંભળવાનું છે – મોટાઓની વાતમાં' એમ બબડતા બબડતા નાવણિયા બાજુ તાણી ગઈ. જસ્યાના ઉં ઉં અવાજનો

ભૂખરો લીટો ખેંચાયો. એટલામાં ચટકો લાગ્યો. જોઉં તો ઘૂંટણના ગૂમડે બેતણ માંખો પગથી પક્કડ જમાવી સૂંઢથી પરુવાળો પોપડો ખોતરે — તારી બેન્ની માખ્ખી વેચુ! બોલીને મેં ઉડાડી. બાધર ઝીણી આંખ કરી આંગળીના કાપા ગણતો હતો—'ચાલ તા'રે દુકાને જાઉં! સાડા આઠ થેઈ ગીયા છે!' કહીને એ ઊભો થયો. ખુમાન અંગુઠા અને આંગળી વચ્ચે કશુંક મસળતો હતો. એના ડાબા અંગુઠાના વધારેલા નખમાં કચરું ભરાયું તે અણુખત થઈ. એટલે હાથ ખંખેરી એ હો ઊભો થયો:—'ડૉ. શાહે એપોઈન્ટમેન્ટ આપી છે. જોઉં કંઈ એરેન્જ થાય તો!' મેં પૂછ્યું—'કંઈ આપશે કે પછી —?' મને વચ્ચે બોલતો અટકાવી કહે—'એક્સપીરીયન્સ મળે તો ય ઘણું!' એ ગયો એટલે ભાઈ ઊકળ્યા—'ખેતરે આંટો માર્યાઉં. ની તો કેહવો હેઠે બેહો બેઠો બીડયો ફૂંક્યા કરહે!' મેં ય ઊઠવા કર્યું. પગ વાળવા જતા ગૂમડાની ચામડી ખેંચાઈને ફાટી તે પરુનો પરપોટો થયો.

બ્હાર ઓટલે આવ્યો. ફતો ખાટલા પર બારમાનું ગણિત સામે રાખી નોટમાં સહી કરવાના મરોડ કાઢતો હતો.

—'અગિયારમામાં કેટલા ટકા આવ્યા?'

—ફીફટી થ્રી.

—કેમ ભાઈ તો તેપ્પન કે'તા'તા ને? બા બોલી.

—તને કંઈ હમજણ ની પડે ને? ફતો ચીડાયો.

—હારુ, બરાબર મે'નત કર. એ બીજી બાજુ જોવા લાગ્યો.

—તખા આને ગણિત હીખવતો ઓ'ય તો?

—બા અ'વે તો ગણિત હો હારુ બદલાઈ ગીયું છે.

કંઈ મોંમાથાની હમજણ પડે એમ નથી. માસ્તરોએ પહેલા ધોરણના એકડા હો હીખવવાના અઘરા કરી દીધા છે. કે' છે 'બન્નેવ એકડા અગિયાર નંઈ દહ એક અગિયાર!' હું હક્કરીયા દહ એક અગિયાર?—'અમારા જમાનામાં હારુ અતુ.' બા બોલી. એટલામાં ફતો કે'—'તખુભાઈ ટી.વી. આણ્યાપોની. બૌ હારી સીરીયલ આવે છે—અમણા અમણાંની. બાને હો રામાયણ મા'ભારત જોવા માનસીંગ બાવાને તાં' જવું પડે છે.'—'એનાથી પૈહા છૂટહે તા'રે ને? બાએ કહ્યું.

—જા સોફ્રામાઈશીનની ટયુબ લઈ આવ, જરા ઘૂંટણે ઘહી દઉં. મેં કહ્યું.

—'દાખલો ગણીન જામ!' એણે સહીનો મરોડ કાઢતા કાઢતા કહ્યું.

—ભાઈએ કે'યું તે હાંભરતો નથી? બા તાડૂકી. એ મઈડાયલા પગલે ઘરમાં

ગયો અને કહ્યું 'નથી મળતી !' ને કાને રેડિયો માંડીને મલકાતો લચકાતો બ્હાર આવ્યો.

હું બ્હાર જોવા લાગ્યો. ફળીયામાં છોકરાઓ લખોટી રમતા હતા. ગલી પર રમત ચાલતી હતી. વચ્ચે વચ્ચે 'અંચી ની ચાલે, અંચી ની ચાલે' ના અવાજો આવતા હતા. કોઈ જોરથી સ્લેટનાં ઉકા મારતું હોય એવું મગજમાં થતું હતું. મોટા છોકરા તીર રમતા હતા. 'અટીયુ લાઈયુ, અટીયુ લાઈયુ'નો શોરબકોર ચાના ઊભરાની જેમ ઊઠી ઊઠીને બેસી જતો હતો. એટલામાં પીન્કી રડતી રડતી આવી — 'મને લખોટી અપાવોની !' એવું જસ્યા સામે હાથ દેખાડતા કહ્યું. 'અંઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ.' જસ્યો ત્રાંસી આંખ કરી થાંભલાના ટેકે પહોળા ટાંટીયા કરી, બંને હાથ પાછળ બાંધી વિશ્રામની પોઝીશનમાં ઊભો હતો. તાણીયો જ જોઈ લ્યો ! —'જસુ બેટા ! અંઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ.' — એ પોઠે ઉંટ આવીને ઊભો રહી ગયો. એણે બ્હારથી એક હાથે ખાખી ચડ્ડીના ખીસ્સામાંની લખોટી પકડી રાખી હતી. — 'પીન્કી બેટા ! તને હાંજે બજારેથી બધી બો લાવ્યાલીશ.' — પણ પીન્કીનો ભેંકડો તો મોટો થયો. — 'જસ્યા ! બેનને એક આલે છે કે ની ?' બા તાડૂકી. જસ્યો દોડતો રસોડામાં નાશી ગયો. — 'પોપરા પાહે મૂળમા જ બે છે, તે કાંથી આલે ?' રસોડેથી અવાજ આવ્યો. બા ઘરમાં ગઈ. થોડીવારે ટયુબ લઈને બ્હાર આવી — 'લે ! અહાધીયાને હોધતા દો જોર પડે છે !' — 'નથી ઘડવી.' કહી મેં ટયુબ નીચે મૂકી.

જઈને બાજુની પરસાળમાં સૂતો. થોડીવારમાં રાતુપીળુ અંધારૂ પથરાઈ ગયું — જોઉં તો પાંચસાત કુરકુરીયા ન્હોરથી ઘરના પોપડા ખણી રહ્યા છે. પોપડા ઉખડી ઉખડીને છૂટા પડવા લાગ્યા. કુરકુરીયા જોરજોરથી ન્હોર મારવા લાગ્યા. તે છાપરૂ પણ પોપડાની જેમ ઉખડીને ઊંધુ પડયું. મારી પૂંછડી દબાઈ ગઈ. ખેંચી તો મૂળ સોતી નીકળી ગઈ. બધા ઘૂરકતા ઘૂરકતા પોપડા ચાવવા લાગ્યા. ખાઈ ખાઈને ઓકે — ખાઈ ખાઈને ઓકે. હું જોઈ રહ્યો. હું બધાની આગળ પાછળ ફરી ફરીને અટકાવવા લાગ્યો. કંઈ ના વળ્યું. એટલે મેં હો એક પોપડો મોઢામાં મૂક્યો, મોઢામાં સળવળ સળવળ થયું. જોઉં તો અળસીયું લટકે — થૂ — થૂ —

—'લખા ! ખાવાનું કાઢ્યું !' — બાનો અવાજ આવ્યો.

હું ઊઠયો. વાડામાં જઈ હાથ-મોં ધોઈ રસોડે આવ્યો. ભાઈ, બાપર, ખુમાન 'ને ફુવો બેઠા હતા. ભાભી ખાવાનું કાઢતી હતી. બા પીંજરાને અઢેલીને બેઠી

હતી. મને ધંગડાતો જોઈ ખુમાન બોલ્યો — કેમ લાગે છે ? — આ કે : કેડની ગાંઠ્યું ફોલ્લો થીયો તે પંપાળીને મોટો કઈશ !' — 'હહું છું કે દવા લે ! નહીંતર આખ્ખો પગ કોહી જશે.' — 'થહે' મેં થાળી પાસે ખસેડતા કહ્યું. થાળામાં જોયું તો ગીલોડાનું શાક ! — 'આ કાઢી લે !' - મેં બાને કહ્યું. — 'ખુમાને ના ક'ઈ'તી. તો હો એને ભાવે એટલે એ જ લાઈવો.' — 'કેમ નથી ભાવતુ ?' ભાઈએ પૂછ્યું. કે'વાનું મન થયું કે 'ગલોડા મોંમાં લાખું છું તા'રે એટલું લીહ લાગે છે કે અળસીયા ચાવતો હોઉં એવું જ થીયા કરે છે.' — મને ઓકારી આવી.

'—માનસીંગ બાવા મળેલા. વીંધાના છેલ્લામાં છેલ્લા હાત અ'જાર કે' છે.'

'—ભાઈ બોલ્યા. બાધર ઝીણી આંખ કરી સામે જોવા લાગ્યો — સાપ દેડકુ ગળવા તાક માંડે એમ.

'—તારા બાપે પેટે પાટા બાંધીને આટલું બચાઈવું છે.' બા બોલી.

'—તને ની હમજણ પડે.' બાધર બોલ્યો.

'—મારે હો દુકાન હમી કરાવવાની છે ને માલ ભરવાનો છે !' – એણે કોળીયો ભર્યો.

'—કેટલાક આવશે ?' ખુમાને પૂછ્યું.

'—કૂવાવાળુ માંગે છે. એટલે હીતેરેક અ'જારનો આસરો ખરો.' ભાઈ બોલ્યા. ત્યાં અવાજ થયો. જોઉં તો ભાભીએ દાળના તપેલામાં કડછો પછાડેલો. દાળનાં છાંટા ઊડયા. બા, જસ્યા ને મારા પર પડયા. જસ્યો દાઝયો તે ભેંકડો તાણવા માંડયો. બાના ગાલે હો છાંટો ઊડયો – પરુભરેલી ફોલ્લી જેવો.

બાઈને ઓટલે આવીને બેઠો. સામેવાળા કાનજીમામા કોગળા કરવા બ્હાર નીકળ્યા. મને જોઈને કે'—

'—હુ ચાલે છે માસ્તર ?'

—બસ મજા !

—તમને માસ્તરોને હારી લ્હેર છે ! છ મહિના જવાનું ને છ મહિના રજા !

—તમારો ધંધો કેમ ચાલે છે મામા ?

—બગતો ના મૂતર. મામાએ કહ્યું. પછી કે'—કલ્લુના અડૂકે બેઠુ છું પણ તમારા જેવું ન'ઈ.

—કેમ ?

—કેમ તે તમે તો માસે માસે તર તે માસ્તર ને અમારે તો વાદળા હામે જોઈને કાયમના નિહાહા હાખવાના !

—ના, ના, એવું હોય કૈ !

—મામાની વાત હાચી છે. તમારે કાં આગળ ઉહાળ કે પાછળ ધરાર છે. ભાઈ બોલ્યા.

—જો, માસ્તર ખોટું ના કૈ'. અંમણાં હો પગાર વઈધા છે. ને ટુશન જુદા! અ'વે ના ઢાં'કો એમાં જ માલ છે. અમે હો છાપા વાંચીયે છીએ.

—ગુજરાતીવાળાને હાના ટુશન મલે ?

—રોદણા ના રડ ! લખમી આવતી ઓહે તોહો ચાલી જહે. બા બોલી.

—હારૂ, તો તમારા મરયે હવાર, બસ. મેં કહ્યું.

—માસ્તર આજે બરાબરના હાપટમાં આઈવા છે. મામા જેલમાં આવી ગયા. બધા હસવા લાગ્યા.

હું પરસાળમાં જઈ ખાટલામાં આડો પડયો. ક્યારે ઊંઘ આવી તે હો ખબર ના પડી. છેક પાંચ વાગ્યે ઊઠ્યો. શરીર જાણે કૂલીને ઢીમચુ થઈ ગયું છે! ઝણઝણાટી થયા કરે છે. આંખ આગળ જાળા ઝૂલ્યા કરે છે. પાકેલા કાનમાં કોઈ સળી નાંખે એમ વિચારો પ્રવેશ્યા કરે છે...

બા ચા લઈને આવી–'મોં ધોઈને ચા પી લે!'

મોં ધોઈને ચા પીધી. ખુમાન આવ્યો. પેન્ટ–શર્ટની ગડી ના તૂટે એટલે સામે ખાટલાની ધારે બેઠો. એના અણીયાળા બૂટ ચમકે છે. સ્પ્રેની વાસથી બધું મઘમઘવા લાગ્યું. સવારની વાત યાદ આવતા મેં પૂછ્યું.

—શું કહ્યું ડૉ. શાહે?

—જુનીયર ડૉક્ટરની જગ્યા તો ફીલઅપ થઈ ગઈ છે.

—અ'વે હુ કરહે?' બા બોલી.

—તખુભાઈ! તમે થોડીક હેલ્પ નથી' કરો! મોટાભાઈ લુખ્ખા છે ને બાધર ભાઈ તો રૂપિયો ય તોડે એવા નથી.

—મારી પાસે પણ અત્યારે તો કશું જ નથી.

—આઈ નો. પણ પી. એફ.માંથી લોન ના મળે? પાંચ–સાત વરસમાં તો હું જામી જઈશ.

મને કહેવાનુ મન થયું કે તારા હોમીયોપથી માટેના ડોનેશનની લોન તો હજુ હમણાં પૂરી થઈ છે. હું એની સામે તાકી રહ્યો. મને એના સ્પ્રેની ગંધ ગૂંગળાવવા લાગી.

—થોડો ટાઈમ પ્રાઈવેટ હૉસ્પિટલમાં જોબ કર. થોડા પૈસા થાય ત્યાં સુધીમાં
હું પણ થોડા ભેગા કરું.
આ અકળાઈ '—મૂળમાં મે'તો.
- તે એકડે એક કે'તો.

—'એમાં તો મારી અડધી લાઈફ પૂરી થઈ જાય. કોઈ ના હેલ્પ કરશે તો બેંકમાંથી લોન લઈ જાતે ડીસ્પેન્સરી કરીશ.'-હાથ ઝાટકીને એ ઊઠી ગયો.

હું જોઈ રહ્યો. પગ ઊંચો કરવા ગયો તો ચીસ પડાઈ ગઈ. લોહીનું પરુ થતા ભારે કળતર થતી હતી. મુક્કી મારવાનું મન થયું. પણ હિંમત ના ચાલી. એટલે સોઈ શોધવા લાગ્યો. સોઈ તો ના મળી પણ જેપીન મળી. ગૂમડાને ખોતરવા બેઠો. ખુમાન પાણી પીને પાછો આવ્યો. મને ખોતરતો જોઈ કહે – 'જેપીનથી ના ખોતરાય! હવે તો નસ્તર જ મૂકાવવું પડશે. ચાલો ડૉ. શાહ પાસે.'

મારી નજર સામે ગૂમડાં ગંધાવા માંડયાં. બાલતોડાથી થયેલાં ગૂમડાં–કોઈ ફેલલી, કોઈ પાકે ચડેલું, કોઈ ફાટીને ફદફદી ગયેલું ગૂમડું. ઘર આખામાં ગૂમડાં ગૂમડાં. એક જ લોહીની ફુલકચારી ધીમે ધીમે પરુનું ગૂમડું બની ગયેલી દેખાઈ. એના પરના રતુંમડાં ફુલો પાકે ચડીને પીળાપીચ ગૂમડાં થઈ ગયેલા. મને બા દેખાઈ. પીંજરાને ટેકે બેઠેલી બાનું ઘૂંટણ ને આ છાપરીયું ઘર! બંને એક જેવા! એના પર વાર તહેવારે રમે થતાં રહે છે. ખુશ્બૂ અને બદબૂ વચ્ચેની મગજને ચકરાવી દેતી એ વાસ! ઘણાં વખતથી ઘરમાં દાખલ થતાં બૂ કેમ આવતી હતી? મેં નાક દાબી દીધું. ખુમો સ્હેજ દૂર ખસી ગયો ને પૂછ્યું – 'શું થયું?'

'—ખુમા! અમદાવાદ પેસેન્જરનો શો ટાઈમ છે?' 'સાત વીસ' કહેતા એની ભ્રમર પણછની જેમ ખેંચાઈ. એ ડાબા અંગુઠાના ઉછેરેલા નખ પર આંગળી ફેરવવા લાગ્યો...

એનિબાલ મોન્ટેઇરો માચાડો

અનુ. શિરીષ પંચાલ

પિયાનો

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ ઉપલા માળે કામ કરતી પોતાની પત્નીને ઘાટો પાડીને કહ્યું – 'રોઝાલિયા, એ માણસને મેં અહીંથી ચાલ્યા જવાનું કહી દીધું છે. શું હિંમત છે એની? એ તો મજાક ઉડાવતો હતો: માંડ માંડ એના પાંચસો આપી શકાય એમ એ તો કહેતો હતો.'

તે બોલી: 'અરે આ તો ઉસ્તાદી છે, મફત પડાવી લેવો છે અને બીજાને વેચી મારવાનો. એ રીતે તો આવા લોકો માલદાર બને છે!'

પણ રોઝાલિયા અને સારા નીચે આવ્યાં ત્યારે થોડાં ચિંતાતુર હતાં. બધા પિયાનો પાસે આદરભાવ સાથે ગયા, જાણે પિયાનોનું અપમાન થયા પછી તેને આશ્વાસન આપવા માગતા ન હોય!

ઓલિવિરિયાએ સ્નેહ અને સમજથી પિયાનો સામે જોતાં ભારપૂર્વક કહ્યું: 'તમે જોજોને! આપણને આની સારી કિંમત મળશે.'

રોઝાલિયાએ સૂચવ્યું: 'તમે છાપામાં જાહેરાત આપી દો એટલે લોકો ટોળે વળશે. ઘર લોકોથી આ...ટલું બધું ઉભરાશે.' ટોળું સૂચવવા માટે જે રીત અપનાવાય છે તે પ્રમાણે જમણા હાથની આંગળીઓનાં ટેરવાં ભેગાં કરીને તે બોલી. 'વેચી નાખતાં તો જીવ ચાલતો નથી.'

જોઆઓ બોલ્યો: 'પિયાનો માટે પ્રેમ છે. તમે એની સામે જુઓ અને લાગે કે સંગીત સંભળાય છે.' તેણે ઓકની ફ્રેમને ઉષ્માપૂર્વક હાથ લગાડ્યો.

ઓવર્

'જોઆઓ...ચાલો ત્યારે આપણે છાપામાં જાહેરાત આપી દઈએ.'

પિયાનો તો કાઢી નાખવો જ પડે એમ હતું કારણ કે તો જ નાનકડા બેઠકખંડને સારા અને એના ભાવિ પતિ માટેના શયનખંડમાં ફેરવી શકાય. એનો ભાવિ પતિ તોપદળમાં લેફ્ટેનન્ટ હતો. વળી પિયાનોના પૈસાથી સારાનો લગ્ન પોશાક પણ ખરીદી શકાય.

ત્રણ દિવસ પછી પિયાનોને શહાદત માટે હારતોરાથી શણગારવામાં આવ્યો; અને ખરીદનારાઓના સ્વાગત માટે આખું ઘર ઉત્સુક થયું.

સૌથી પહેલાં એક મા દીકરી આવ્યાં. દીકરીએ પિયાનો ખોલ્યો અને જરા વગાડી જોયો.

'મમ્મી, આ તો જરાય સારો નથી.'

મા ઊભી થઈ ગઈ અને એની સામે જોયું. પછી ખ્યાલ આવ્યો કે કેટલીક પટ્ટીઓ પરથી હાથીદાંતનું સુશોભન ઊખડી ગયું હતું. દીકરીનો હાથ પકડીને બહાર નીકળતાં નીકળતાં બબડી: 'આટલે બધે દૂરથી આ ભંગાર જોવા આવ્યા!'

ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો અસંતોષ અનુભવવાનો સમય જ ન મળ્યો કારણ કે નવા ત્રણ ગ્રાહક આવ્યા; ત્રણે એકી સાથે આવ્યા. શ્રીમંત વિધવા જેવી એક પ્રૌઢા; ગોગલ્સ પહેરેલી અને હાથમાં સંગીત વિષયક કોઈ ફાઈલ લઈને આવેલી એક યુવતી તથા ઘસાઈ ગયેલો જરીપુરાણો સુટ પહેરેલો, રાતા વાળવાળો એક પુરુષ.

એ યુવતી પેલી પ્રૌઢાને કહેવા લાગી – 'હું તમારા કરતાં વહેલી આવી છું. આમ તો એનો કશો અર્થ નથી. હું તો મારી માના કહેવાથી જ આવી છું. આવા તો ઘણા વેચાતા હશે. પણ મારે માત્ર તમને એટલું જ કહેવાનું છે કે તમે બસમાંથી ઊતરતા હતા ત્યારે હું બારણે ઘંટડી વગાડતી હતી. આપણે બંને સાથે ભલે આવ્યા પણ હું અહીં પહેલી આવી છું.'

પહેલું કોણ આવ્યું તેની સ્પર્ધા જોઈને ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો આનંદ થયો. આમ છતાં આ વાતનો અંત લાવવામાં તેમણે ડહાપણ જોયું એટલે બધા સામે જોઈને તેઓ હસ્યા અને કોફી પીવા જણાવ્યું. પેલી યુવતી પિયાનો પાસે ગઈ, રાતા વાળવાળો પુરુષ દૂર ઊભો રહ્યો અને તટસ્થતાથી પિયાનોનું મૂલ્ય આંકવા લાગ્યો. તે જ વખતે નિશાળે જતી છોકરીને લઈને એક સ્ત્રી અંદર આવી.

એકાએક પેલી યુવતીએ પિયાનો વગાડવા માંડ્યો અને આખો ઓરડો એના સૂરથી ગાજવા લાગ્યો. એ સૂરો બસૂરા, કર્કશ હતા. ઓલિવિરિયા કુટુંબે

મુલાકાતીઓના ચહેરા ધ્યાનથી જોયા. રાતા વાળવાળો પુરુષ તદ્દન નિષ્ક્રિય લાગ્યો. એકબીજા સાથે સંમત થવા માગતા હોય તેમ બધાએ એકબીજા સામે જોયું. નવી આવેલી સ્ત્રીએ મેા મચકોડ્યું. સેંટ નાખીને આવેલી પ્રૌઢા જરા વધારે સહિષ્ણુ લાગી અને જૂના પિયાનો સામે લાડભરી નજરે જોવા લાગી.

મુકદ્દમો જ્યૂરી સામે હતો અને પિયાનો આરોપી હતો. પેલી યુવતી તો જાણે પિયાનો પાસેથી કબૂલાત કરાવવા માગતી હોય તેમ વગાડવે જ ગઈ. પેટ બગડ્યું હોય એવો કુપ્રક બસૂરા, કર્કશ અવાજે બરાડતો હોય એમ લાગ્યું. કેટલીક કળ તો વાગતી જ ન હતી ઠાલીએ બસીને એમા પોતાનો સૂર પુરાવ્યો, એ કુતરીએ વિચારીને પોતાનો ચુકાદો આપ્યો. ઓરડામાં સ્મિત પ્રસરી ગયું. જો કે મોઢેથી કોઈ હસ્યું નહી. હવે એ છોકરી માત્ર કિન્નાખોરીથી જ વગાડતી હતી, ખલાસ થઈ ગયેલી કળ પર જોરજોરથી આંગળા પછાડતી હતી અને એની કર્કશતા સ્પષ્ટ કરી આપતી હતી. પરિસ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી.

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ સમજાવ્યું—'આ પિયાનો વિશે તમારે થોડી જાણકારી મેળવવી જોઈએ. હવામાનની અસર એના પર જલદી થાય છે, તાપમાન બદલાય એટલે તરત એનો અવાજ બદલાઈ જાય છે.'

એ યુવતી એકાએક અટકી ગઈ. તે ઊભી થઈ, જરા હિપસ્ટીક હોઠે લગાડી અને સંગીતની ફાઈલ હાથમાં લીધી.

'આ ભંગાર વસ્તુની જાહેરાત આપવાની હિંમત કેવી રીતે ખતાવી એ હું તો સમજી નથી શકતી.' જોઆઓને કહેતી હતી પણ રોઝાલિયા જ જાણે એ સ્થાનક નમૂનો હોય એ રીતે તેની સામે જોતી હતી.

એ ત્યાંથી ચાલી ગઈ.

એ વખતે જોઆઓ કશું બોલ્યો નહીં. આખરે તો અપમાન એનું નહિ પણ જૂના પિયાનોનું થયું હતું ને ! તેમ છતાં એ ખરેખર જૂના જમાનાની વસ્તુ છે એ કહેવું એને જરૂરી લાગ્યું.

તેણે ભારપૂર્વક કહ્યું : 'હવે કોઈ આવો પિયાનો બનાવતું નથી. બનાવે છે જ કોણ ?'

ખાસ્સી ચૂપકિદી પ્રસરી રહી. પિયાનોની પ્રતિષ્ઠા ધૂળમાં મળી ગઈ હતી. છેવટે રાતા વાળવાળા પુરુષે કહ્યું : 'તમારે કેટલામાં કાઢી નાખવો છે ?'

જે કંઈ બની ગયેલું તે જોતાં જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ મનમાં નક્કી કરેલી કિંમત ખાસ્સી ઘટાડી નાખી. 'ચાર હજાર.'

શી અસર થાય છે તે જોવા બધાની સામે જોયું. કોઈ બોલ્યું નહીં. ઓલિવિરિયા તો થીજી જ ગયો. શું કિંમત ભયંકર વધારે હતી? માત્ર પેલી વૃદ્ધાએ સૌજન્ય બતાવ્યું. તે બોલી – 'હું વિચારીશ.' પણ તેની અનુકંપાભરી વાતનો મરમ તેને સમજાઈ ગયો.

બધા વિદાય લઈ રહ્યા હતા ત્યારે એક પુરુષ અંદર આવ્યો.

કોઈ બોલ્યું. 'તમે પિયાનો ખરીદવા આવ્યા છો...સારું...જુઓ ત્યારે.'

પણ ઓલિવિરિયા વચ્ચે પડ્યો, તેણે હસીને કહ્યું : 'અંદર આવો ને! અહીં જ છે. ઘણા બધા એને જોઈ ગયા.'

તે ચાળીસ પિસ્તાળીસનો, ધોળા વાળવાળો હતો. તેણે પિયાનોનું ઢાંકણું ખોલ્યું, નિરાંતે પિયાનો તપાસ્યો. જોઆઓને થયું–સંગીત શિક્ષક લાગે છે.

તેણે કિંમત પૂછી પણ નહીં – 'આભાર' કહીને ચાલતો થયો.

ઘર આખું ખાલી થઈ ગયું. સારા પોતાના ઓરડામાં ગઈ. રોઝાલિયા અને જોઆઓએ હતાશ થઈને એકબીજાની સામે જોયું.

દુઃખી થઈને જોઆઓએ કહ્યું, 'એની કદર કોઈ કરી નથી જાણતું. જો એની સારી કિંમત નહીં આવે તો હું નહીં વેચું.'

'પણ સારાનાં કપડાંનું શું?' રોઝાલિયાએ પૂછ્યું.

'પૈસા ઉછીના લઈ આવીશ.'

'તમારા પગારમાંથી તો પાછા ચૂકવી શકવાના નથી.'

'લગ્ન થોડા મોડા કરીશું.'

'જોઆઓ, તેઓ એકબીજાને ચાહે છે – એ તો પરણી જવા માગે છે–લગ્નનાં કપડાં હોય કે ન હોય.'

એ વખતે સારા તેના ઓરડામાં રહી બરાડતી હતી – 'બે નવી સ્લીપ નહીં હોય તો પરણવાની નથી...હા.'

રોઝાલિયા બોલ્યે ગઈ – 'મૂળ વાત તો એ છે કે આ ઘર ખોખા જેટલું છે. નવા પરણેલાને ક્યાં સુવાડશો? એમને જગ્યા કરી આપવા માટે પિયાનો કાઢી જ નાખવો પડશે. હવેના જમાનામાં તો જગ્યા જ ક્યાં છે?'

સારાનો અવાજ પાછો સંભળાયો – 'ના–ના, પિયાનો વેચી ન દેતા. એટલો સરસ છે...'

તેની મા બોલી : 'એટલો જ એ મૂંગોમંતર પણ રહે છે. એને વગાડી જ ન શકાય, બહુ બહુ તો એક બે સૂર.'

તે દીકરી સાથે વધારે વાતો કરવા તેની પાસે ગઈ. સારા આવી રીતે વાત કરે એ બહુ વિચિત્ર કહેવાય! રોઝાલિયાએ ચોખ્ખી ચટ વાત કહી – 'બોલ, પિયાનો જોઈએ છે કે વર?'

સારાએ અવાજમાં લેશ પણ લાગણી વિના સ્પષ્ટ જવાબ આપ્યો: 'વર હા–હા વળી.' તેણે ઓશીકું બાથમાં લીધું.

'તો પછી...'

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ મોટેથી કહ્યું: 'રોઝાલિયા, પહેલેથી તને એ ખૂંચે છે.'

'શું!'

'આપણો પિયાનો.'

'જોઆઓ, આ વાત તું બોલ્યો જ કેવી રીતે?'

બીજે દિવસે કામ પરથી ઘેર આવતાંવેંત જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પિયાનોની પૂછપરછ કરી.

'રોઝાલિયા, પછી કોઈ આને માટે આવેલું?'

'હા–પિયાનો વિશે તો કેટલાય ફોન આવી ગયા. એક વૃદ્ધ આવીને જોઈ ગયો. પેલો રાતા વાળવાળો પણ આવેલો.'

જોઆઓએ પૂછ્યું–'કોઈએ ખરીદવાની વાત કરી ખરી?'

"ના. પણ બે માણસો અંદર આવીને ખાસ્સો સમય જોઈ ગયા ખરા.'

'ખરેખર? એમણે ઉત્સુકતાથી જોયેલો? વખાણ કરતા હતા?'

'એ કહેવું મુશ્કેલ છે.'

સારા બોલી–'હા–હા. તેમણે વખાણ કર્યાં. ખાસ કરીને તો પેલા વૃદ્ધે. તે તો આપો ખસેડતો જ ન હતો.'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાને એ વાત સ્પર્શી ગઈ. હવે પૈસાની વાત મહત્ત્વની હતી કોઈ એનો પિયાનો ધ્યાનથી જુએ અને એને વખાણે તો પણ બસ છે. ભલે એની કિંમત બહુ ઊપજવાની ન હોય પણ એને જરા પ્યારથી જોવો તો જોઈએ ને! તે વખતે એ ત્યાં ન હતો એનું એને દુઃખ થયું. પણ તેની દીકરીએ પેલા વૃદ્ધના આકર્ષણની જે વાત કરી તેને કારણે આશરો ફિલસૂફ અપેક્ષિત મુલાકાત ગૂંથ્યું. એ માણસ જૂના ફર્નિચરની સાચી કદર કરી શકતો હોવો જોઈએ.

'સારા, એ પોતાનું સરનામું આપીને ગયા છે? નહીં? ...એમ...મોટે ભાગે તો એ પાછા આવશે ત્યારે તો.'

તે ખુરશી પરથી ઊભો થયો; અને પિયાનો પાસે ગયો. પ્રેમપૂર્વક તેની સામે જોઈને સ્મિત કર્યું.

તે ધીમેથી બબડચો. 'મારો પિયાનો !' વાર્નિશ કરેલા લાકડા પર હાથ ફેરવ્યો, જાણે કોઈ પ્રાણીના શરીરને પંપાળતો ન હોય !

બીજે દિવસે કોઈ ન આવ્યું. માત્ર ફોન પર પરદેશી લાગતા કોઈએ પૂછેલું કે એ નવો છે ? રોઝાલિયાએ જવાબ આપેલો. 'ના, નવો તો નથી, પણ અમે એટલી બધી કાળજી લીધી છે કે નવો જ લાગે.'

ઓલિવિરિયાએ વિચાર્યું આવતી કાલે શનિવાર છે. એટલે ઘણા બધા આવશે.

બે જણ આવ્યા. એક પુરૂષ અને એક છોકરી. તેઓ લિમોઝીનમાં આવ્યા હતા. એ માણસે ઓલિવિરિયા કુટુંબના સાદા મકાનને જોઈને જ અંદર જવાનો કશો અર્થ નથી એમ માની લીધું. આમ છતાં તે બારણા સુધી આવ્યો અને કંઈ બનાવટનો છે તથા કેટલો જૂનો છે એની પૂછપરછ કરી.

'આભાર. ના, ના, મારે જોવો નથી.' જોઆઓએ પિયાનો જોવા કહ્યું એટલે તે બોલ્યો. 'મને એમ કે એ માલ નવો હશે. શુભેચ્છા.'

અને એ જતો રહ્યો.

જોઆઓ તો દુઃખીદુઃખી થઈ ગયો. એ પિયાનો જયારથી તેની પાસે આવ્યો હતો ત્યારથી તેનું ખૂબ જતન કર્યું હતું. એ વેચવાનો વારો આવશે એની તો કલ્પના પણ કરી ન હતી. એટલું ઓછું હોય તેમ કોઈએ કદર ન કરી, કોઈ એની સાચી કિંમત કરી ન શક્યું.

કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. માત્ર એક જ માણસનો અપવાદ. પછીના બુધવારે તે આવ્યો હતો. તેણે ખૂબ જ ઉત્સાહથી તેની પ્રશંસા કરી હતી.– 'આ તો અદ્ભુત છે. આની કિંમત મારાથી ચૂકવાય એમ નથી. જો હું ઓછી કિંમત આપું તો તો મફતમાં જ લીધો ગણાય. આવી વસ્તુ આ રીતે સસ્તામાં તમે કાઢી નાખો એ તો તમારા માટે પણ બહુ ખોટું કહેવાય.'

ઓલિવિરિયાને વાત બરાબર સમજાઈ નહીં.

તેણે રોઝાલિયાને પૂછ્યું. 'એ માણસ ખરેખર સાચું બોલતો હતો ?'

'મને તો લાગે છે કે એ મશ્કરી ઉડાવતો હતો.' તેણે જવાબ આપ્યો.

'કોને ખબર ! એવું ન પણ હોય.'

રોઝાલિયા તો તરત નિરાશ થઈ ગઈ. જોઆઓ નોકરી પરથી પાછો આવે ત્યારે તેની ચિંતાનો ભાર કેમ ઓછો થાય એનો વિચાર તે કરતી હતી.

'આજે કેટલા આવેલા !'

'કોઈ નહીં. બે ફોન આવેલા. નામ તો જણાવ્યા નહીં. પણુ મોડેલાગે આવીને જોઈશું એવું કહ્યું છે.' તેનો અવાજ શાંત અને સ્વસ્થ હતો.

'પેલો રાતા વાળવાળો !'

'એ પાછો આવશે ખરો એમ લાગે છે.'

કેટલાય દિવસો સુધી ન કોઈ આવ્યું ન કોઈનો ફોન આવ્યો. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાની લાગણીઓ ટ્રેન ચૂકી જનારના મિત્રની લાગણીઓ જેવી હતી. ટ્રેન ચૂકી જાય એટલે દુઃખ થાય પણ એની સાથે વધારે રહેવા મળશે એનો આનંદ પણ હોય ને ! જોઆઓ પિયાનો પાસે બેઠો અને તેની સાથેની છેલ્લી ક્ષણો માણી રહ્યો હતો, તેની સ્વચ્છતા તે વખાણતો હતો, પોતાનો વિચારો એની આગળ વ્યક્ત કરતો હતો ત્રણ પેઢીઓએ એ પિયાનો વગાડયો હતો. તેણે કેટલાક લોકોએ સ્વપ્નો દેખાડયા હતા અને નૃત્ય કરવા પ્રેર્યાં હતા. એ બધું તો વીતી ગયું પણ પિયાનો એવો ને એવો રહ્યો. તેના પૂર્વજોની વાત કહેનાર આ જ એક શાયરચીનું બાકી રહ્યું હતું. એ તો સનાતન હતો. એ અને ઉપર નાનકડું ફૂલઘર હતું તે.

'સારા, આમ આવ . અને ચોપીનની તરજ વગાડ જોઈએ..'

'પપ્પા, નહીં વગાડાય. પિયાનોમાંથી અવાજ ભયાનક નીકળે છે !'

શેઝાલિયા ધીમેથી બબડી. 'એવું ન બોલીશ. તારા બાપને કેટલું દુઃખ થશે તેનો ખ્યાલ છે !'

જ્યારે જ્યારે સારાની નજર પિયાનો પર પડતી ત્યારે ત્યારે એ પિયાનો તેને તો મધુરાત્રિના પલંગમાં ફેરવાઈ જતો લાગતો, તે અને લેફ્ટેનન્ટ પલંગ ઉપર ચુંબન-આલિંગન લેતા દેખાતા.

દિવસો સુધી કોઈ આવ્યું નહીં. રાતા વાળવાળો વચ્ચેવચ્ચે ફોન કરતો હતો, જાણે ડૉક્ટર મરણપથારીએ પડેલા દર્દીની હાલત મશ્કરમાં કરતા ન હોય ! જાહેરાત પાછી ખેંચી લેવામાં આવી.

'જોઆઓ, શું કરીશું હવે ?'

'શું કરીશું એટલે ?'

'પિયાનોનું !'

જોઆઓ બરાડયો. 'હું વેચવાનો નથી. આ મફતિયાઓ પિયાનો ખરીદવા માગતા નથી. એ પડાવી જ લેવા માગે છે ! એની સારી સંભાળ કોઈ રાખે તો હું એમ ને એમ આપી દઈશ. એ શાને પ્રગટ કરે છે તેની કોને ખબર ?'

એતદ્

તે ઉત્તેજિત થઈને આંટા મારવા લાગ્યો. એકાએક તેના ચહેરા પરનો ભાવ બદલાઈ ગયો.

'રોઝાલિયા, જો સાંભળ. ટિજુકા રહેતા આપણા સગાંને ફોન કરીએ.'

રોઝાલિયા તેના કહેવાનો ભાવાર્થ સમજી અને આનંદિત થઈ.

'હલો... મેસિયાસ છે? બહાર ગયો છે? હા–હા–તું, મિક્તા બોલે છે? જો... હું તમને અમારો પિયાનો ભેટ આપવા માગું છું... હા–હા ભેટ... ના, મજાક નથી કરતો... ખરેખર... હા–હા. ભેટ. છેવટે એ આપણા કુટુંબમાં સચવાશે... સરસ... અહીંથી તમે લઈ જજો... હા–હા–તમે આવો ને મજા આવશે...'

ફોન મૂકી દીધા પછી તેણે પત્નીને કહ્યું. 'તને ખબર છે એ શું કહેતી હતી... પહેલાં તો એ માનવા તૈયાર ન હતી... એને એમ કે આપણે એને મૂરખ બનાવીએ છીએ...'

રોઝાલિયા ખુશખુશાલ હતી. જોઆઓ પિયાનો પાસે ગયો અને પોતે જે કહ્યું તે એને કહેતો ન હોય! તેણે વિચાર્યું – સારો અંતરાત્મા ચોખ્ખો છે. તારો અસ્વીકાર નહીં કરે. તું અમારા કુટુંબમાં જ રહીશ. એક જ લોહી ધરાવતા લોકોની વચ્ચે. મારાં બાળકોનાં બાળકો તને ઓળખશે અને તારો આદર કરશે, તું તેમને માટે સૂર રેલાવજે. તું અમને સમજીશ અને ગુસ્સો નહીં કરે એમ માનું છું.

રોઝાલિયાએ વચ્ચે પૂછ્યું. 'તેઓ ક્યારે લેવા આવશે?' તે તો નવદંપતી માટે જગ્યા કરી આપવા આતુર હતી.

બીજે દિવસે મેસિયાસનો ફોન આવ્યો. 'તમે ખરેખર પિયાનો અમને આપી દેવા માગો છો? ઘણું કહેવાય; પણ એવું કરવું ન જોઈએ. મિક્તાએ જ્યારે મને વાત કરી ત્યારે તો હું માનવા તૈયાર ન હતો!'

'ના–ના મેસિયાસ, વાત સાચી છે. તમે તો જાણો છો કે અમારું ઘર ઓછા જેટલું છે. અહીં અમે પિયાનો રાખી શકીએ એમ નથી, અજાણ્યાના હાથમાં પિયાનો ન જાય એ માટે જોઆઓ આતુર છે. જો તમારી પાસે હોય તો ચિંતા નહીં; અમારે જ ત્યાં છે એમ માનીશું. તું લેવાની તરત વ્યવસ્થા કરે છે ને!'

કેટલાય દિવસો વીતી ગયા. કોઈ વાત ન આવી. ઓલિવિરિયા દંપતીને એમના સગાંઓનું મૌન બહુ વિચિત્ર લાગ્યું.

'કંઈક વાંધો પડ્યો લાગે છે. રોઝાલિયા, એમને ફોન કર જોઈએ.'

મિહિતાએ ફોન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાનો લઈ આવવાની આકરી મજૂરી માગી.

'કદાચ ગેસોલીનની અછતને કારણે એવું હશે... થોડા દિવસ રાહ જોઈએ. મેસિપાસ કોઈ વ્યવસ્થા કરશે. અમને પિયાનો મળ્યો એનો ખૂબ આનંદ છે. રોઝાલિયા, અમે બીજો કશો વિચાર પણ કરતા નથી.'

રોઝાલિયાને લાગ્યું કે છેલ્લા વાક્યમાંથી અસત્ય ટપકતું હતું. અઠવાડિયા પછી જોઆઓએ ફરી ફોન કર્યો.

'મેસિયાસ, પિયાનો જોઈએ છે કે નહીં ?'

'જોઆઓ, તને ખ્યાલ નહીં આવે કે અમને શું વીત્યું છે !' અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. 'તેં અમને કેટલી સરસ ભેટ આપી અને અમે એ સ્વીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેટે તો તેઓ ઢગલો પૈસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને માટે જગ્યા પણ ક્યાં છે ! અત્યારે જે છે તેને જ માંડ માંડ ગોઠવ્યું છે. અમારે આ વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિકિનાને તો એટલું બધું ખરાબ લાગે છે !'

'ટૂંકમાં, તમારે પિયાનો જોઈતો નથી.'

'ના—જોઈએ છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...'

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ ફોન મૂકી દીધો. તેને વાતનો ખ્યાલ આવવા માંડ્યો.

'રોઝાલિયા, જોયું ! આપણે પિયાનો ભેટ પણ આપી શકતા નથી. મફત પણ આપી નથી શકતા.'

'જોઆઓ, કરીએ પણ શું ત્યારે ! બધા જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે જોઈતો નથી.'

થોડી મિનિટો ચૂપકિદીભરી નિરાશામાં વીતી, તેઓ અચાનક સાદના અવાજથી ચોંક્યા, ખૂબ નિરાશ થઈને તે રડતી કકળતી હતી. તેની માએ આશ્વાસન આપ્યું.

'અરે ના રડ. થશે. ચિંતા ન કર. જે આપશે તે લઈને વેચી દઈશું.'

'મમ્મી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં હું પરણીશ અને મારો ઓરડો તૈયાર કર્યો નથી. અમારી એકે વસ્તુ અહીં નથી. આ દુ પિયાનો મારી જિંદગી બરબાદ કરી રહ્યો છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.

'જરા ધીરે બોલ. તારો બાપ સાંભળી જશે.'

'હા હા. છો સાંભળે.' તે ફરી ડૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો મીંચી.

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાને તે રાતે ખાસ ઊંઘ ન આવી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. આમ દુઃખદાયક હતા. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે પુષ્કળ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ઘરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા પીઠામાં ગયો. ત્યાં કેટલાકને વાત કરી.

રોઝાલિયાએ મનોમન પૂછ્યું-'આ મારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?' જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

ઓલિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે સુકલિસ જેવો લાગતો હબસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં બે હટ્ટાકટ્ટા પોર્ચુગીઝો હતા. તેણે તેમને પિયાનો બતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું-'અમારા ત્રણથી ઊંચકાય એવું લાગતું નથી.'

રોઝાલિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રોઝાલિયાએ પૂછ્યું-'તો કોઈ ઘરાક મળી ગયો ?'

'ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.'

'તો એમ ને એમ આપી દો છો !'

'ના. કોઈ મફત લેવાય તૈયાર નથી.'

'જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે ? એને ક્યાં લઈ જાય છે ?'

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેનો ચહેરો સખતાઈથી તંગ બન્યો.

'હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.'

સારા બોલી ઊઠી-'પપ્પા, મા-એ તો ગાંડપણ કહેવાય.'

ઓલિવિરિયા કુટુંબને બારીમાંથી દરિયો દેખાતો પણ ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો, દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મકાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી-'જોઆઓ, આવું કરવા માટે કેટલી હિંમત જોઈએ ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ ? આનો બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી ! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે. પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં ઉશેટી દેવાનો !'

'કંઈક વાંધો પડ્યો લાગે છે. રોઝાલિયા, એમને ફોન કર જોઈએ.'

મિકિતાએ ફોન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાનો લઈ આવવાની આકરી મજૂરી માગી.

'કદાચ ગેસોલીનની અછતને કારણે એવું હશે... થોડા દિવસ રાહ જોઈએ. મેસિયાસ કોઈ વ્યવસ્થા કરશે અમને પિયાનો મળ્યો એનો ખૂબ આનંદ છે. રોઝાલિયા, અમે બીજો કશો વિચાર પણ કરતા નથી.'

રોઝાલિયાને લાગ્યું કે છેલ્લા વાક્યમાંથી અસત્ય ટપકતું હતું. અઠવાડિયા પછી જોઆઓએ ફરી ફોન કર્યો.

'મેસિયાસ, પિયાનો જોઈએ છે કે નહીં ?'

'જોઆઓ, તને ખ્યાલ નહીં આવે કે અમને શું વીત્યું છે!' અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. 'તેં અમને કેટલી સરસ ભેટ આપી અને અમે એ સ્વીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેટે તો તેઓ ઢગલો પૈસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને માટે જગ્યા પણ ક્યાં છે! અત્યારે જે છે તેને જ માંડ માંડ ગોઠવ્યું છે. અમારે આ વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિકિતાને તો એટલું બધું ખરાબ લાગે છે!'

'ટૂંકમાં, તમારે પિયાનો જોઈતો નથી.'

'ના–જોઈએ છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...'

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ ફોન મૂકી દીધો. તેને વાતનો ખ્યાલ આવવા માંડ્યો.

'રોઝાલિયા, જોયું! આપણે પિયાનો ભેટ પણ આપી શકતા નથી. મફત પણ આપી નથી શકતા.'

'જોઆઓ, કરીએ પણ શું ત્યારે! બધા જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે જોઈતો નથી.'

થોડી મિનિટો ચૂપકીદીભરી નિરાશામાં વીતી, તેઓ અચાનક સારાના અવાજથી ચોંક્યા, ખૂબ નિરાશ થઈને તે રડતી કકળતી હતી તેની માએ આશ્વાસન આપ્યું.

'અરે ના રડ પછી. ચિંતા ન કર. જે આવશે તે લઈને વેચી દઈશું.'

'મમ્મી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં હું પરણીશ અને મારો ઓરડો તૈયાર કર્યો નથી. અમારી એકે વસ્તુ અહીં નથી. આ દુષ્ટ પિયાનો મારી જિંદગી બરબાદ કરી રહ્યો છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.'

એતા

'જરા ધીરે બોલ. તારો બાપ સાંભળી જશે.'

'હા હા. છો સાંભળે.' તે ફરી ડૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો મીંચી.

જોઆઓ હં ઓલિવિરિયાને તે રાતે ખાસ ઊંઘ ન આવી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. આમ દુઃખદાયક હતા. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે પુષ્કળ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ઘરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા પીઠામાં ગયો. ત્યાં કેટલાકને વાત કરી.

રોઝાલિયાએ મનોમન પૂછ્યું–'આ મારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?' જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

ઓલિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે મુફલિસ જેવો લાગતો હબસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં બે હટ્ટાકટ્ટા પોર્ચુગીઝો હતા. તેણે તેમને પિયાનો બતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું–'અમારા ત્રણથી ઊંચકાય એવું લાગતું નથી.'

રોઝાલિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રોઝાલિયાએ પૂછ્યું–'તો કોઈ ઘરાક મળી ગયો?'

'ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.'

'તો એમ ને એમ આપી દો છો!'

'ના, કોઈ મફત લેવાય તૈયાર નથી.'

'જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે? એને ક્યાં લઈ જાય છે?'

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેનો ચહેરો સખતાઈથી તંગ બન્યો.

'હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.'

સારા બોલી ઊઠી–'પપ્પા, મા–એ તો ગાંડપણ કહેવાય.'

ઓલિવિરિયા કુટુંબને બારીમાંથી દરિયો દેખાતો પણ ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો, દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મકાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી–'જોઆઓ, આવું કરવા માટે કેટલી હિંમત જોઈએ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ? આનો બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે. પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં હલેટી દેવાનો!'

'રોઝાલિયા, તો બીજું શું કરીએ ! કેટલાંય વહાણો દરિયામાં તળિયે નથી પહોંચી જતાં ! એમાંના કોઈક ઉપર પિયાનો ય હશે ને !'

આ જડબેસલાક તર્કે તેની પત્નીને ચૂપ કરી દીધી. જોઆઓ જીવ આપી દેતો હોય એમ લાગ્યું.

તેણે બૂમ પાડી, 'ચાલો જોઈએ... ઉઠાઓ અને અહીંથી જઈએ !'

એક પોર્ચુગીઝ આગળ આવીને નમ્રતાથી બીજાઓ અને પોતાના વતી બોલવા લાગ્યો– 'અમે આવું નહીં કરી શકીએ. મને માફ કરી દો. આવી વસ્તુ દરિયામાં ફેંકી દઈએ તો અમારો માંલસો શું કહે ! આ તો ખરેખર ગુનો કહેવાય.'

'અરે સાહેબ, તમે છાપામાં આપી દો ને ! આટલી સારી હાલતમાં તો છે !'

ઓલિવિરિયા કટાક્ષમાં બોલ્યો : 'હા મને ખબર છે. તમે જાઓ ત્યારે.'

એ લોકો ચાલ્યા ગયા. જરા વાર તો પેલા દંપતીને આ પિયાનો લઈ લેવાનું મન થયું. એને જોયા કર્યો. આપણી પાસે પણ કશુંક હોય એના વિચારથી જ તે આનંદમાં આવી ગયો; અને તેમાં ય આવી સરસ, કીમતી ચીજ... એ તો સપનું હતું, એને સાચું પાડી શકાય. પણ લઈને મૂકવો ક્યાં, ઘર તો છે નહીં. રોઝાલિયાએ પોતાનું માથું પતિના ખભા ઉપર ઢાળી દીધું અને આંસુ માંડ માંડ ખાળ્યાં.

'અરે જોઆઓ ! આવો નિર્ણય લેવાનો ?'

'પણ જો કોઈને એ જોઈતો ન હોય અને અહીં રાખી ન શકાતો હોય...'

'હા. હું જાણું છું. પણ મને બહુ ખરાબ લાગે છે. હમેશા આપણે ત્યાં રહ્યો. આટલાં બધાં વરસો પછી એને દરિયામાં ફેંકી દેવો એ ક્રૂરતા ન કહેવાય ? એની સામે જુઓ...એને તો શું થઈ રહ્યું છે તેની ખબર જ નથી. વીસ વીસ વરસથી આ ખૂણામાં પડી રહ્યો છે – કોઈને જરા સરખી ઈજા કર્યા વિના...'

'રોઝાલિયા, આપણે ગળગળા નથી થઈ જવાનું.'

તેણે પ્રશંસાભરી નજરે જોઆઓ સામે જોયું.

'ભલે. જે કરવું હોય તે કર.'

ગરીબ છોકરાઓને બોલાવવા જોઈએ. હોય છે તો ચીંથરેહાલ પણ આનંદી દેખાય છે. પિંટો અને લેરોલેંડિયા આગળ ઝૂંપડાંઓમાં રહે છે, ત્યાંથી તેઓ રખડવા નીકળી પડે છે અને શ્રીમંતોના વિસ્તારોમાં આંટા મારે છે. આઈસ્ક્રીમ

ખાવા હોય ત્યારે પાઈ પૈસાની ભીખ માગતા જ હોય, સિનેમા થિયેટર આગળ ગદગદ થઈને પોસ્ટરો જોતા હોય અને લેબ્લોનમાં રેતીમાં આળોટતા હોય.

તે દિવસે સવારે નૈર્ઋત્યમાંથી આવતા પવનને લીધે એટલેન્ટિક મહાસાગર ઉછળી ઉછળીને ગરજતો હતો. કહેવાની જરૂર નથી કે પિયાનો તો એવો ને એવો સ્વસ્થ હતો. એનો આકાર વધારે ભવ્ય લાગતો હતો.

વિદાયની બધી તૈયારીઓ થઈ રહી હતી. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પોતાની પત્ની અને પુત્રીને ઉપયોગી લાગે એવા ભાગ કાઢી લેવા જણાવ્યું. એટલે કાંસાની મીણબત્તી લઈ લીધી, પછી પેડલ કાઢી નાખ્યા, ધાતુના સુશોભન ઉખાડી લીધાં અને છેલ્લે ઢાંકણું આવરણ પણ કાઢી નાખ્યું.

સારા બોલી ઊઠી – 'હવે કેટલો જુદો લાગે છે!'

પોતાના કુટુંબીજનોને જણાવ્યા વિના જોઆઓએ કેટલાક હબસી છોકરાઓને બોલાવ્યા હતા. તેઓ બારણાની બહાર આતુરતાથી રાહ જોતા હતા. ઓલિવિરિયાએ હવે તેમને અંદર બોલાવ્યા, 'જે હૃષ્ટપુષ્ટ હોય તે પહેલાં આવે.'

અંતિમ સંસ્કારવિધિ શરૂ થયો ત્યારે બપોરના ચાર ઉપર વીસ મિનિટ થઈ હતી. બાજુમાં ટોળે વળેલા લોકોએ એને માટે જગ્યા કરી આપી. પિયાનો ધીમે ધીમે અને વાંકીચૂંકી ગતિએ આગળ વધ્યો. કેટલાક લોકો ધ્યાનથી જોવા નજીક આવ્યા. રોઝાલિયા અને તેની દીકરી પોર્ચમાંથી ખિન્ન હૈયે એને જોતાં હતાં; બંનેએ એકબીજાને ખભે હાથ વીંટાળ્યા હતા. તેની સાથે જવાની તેમની હિંમત ન હતી. રસોયણ બાઈ પણ એપ્રન વડે આંખો લૂછતી હતી.

સ્મશાન યાત્રા નાકે આવી ત્યારે હબસી છોકરાઓએ પૂછ્યું – 'હવે કઈ તરફ?' બોલતી વખતે પિયાનો તો ઝાલી જ રાખ્યો હતો એટલે પડતાં પડતાં રહી ગયો. તેમણે ફરી પૂછ્યું – 'કઈ બાજુએ?'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ બૂમ પાડી – 'દરિયાકાંઠે.' નૌકાદળના અધિકારીની જેમ તેણે એટલાન્ટિક તરફ હાથ બતાવ્યો.

'દરિયાકાંઠે! દરિયાકાંઠે!' છોકરાઓએ એક સાથે પડઘો પાડ્યો.

હવે તેમને ખ્યાલ આવ્યો કે પિયાનોનો નાશ કરવાનો હતો અને એ જાણકારીએ તેમને ઉત્તેજિત કરી મૂક્યા. તેઓ ખડખડાટ હસતા હતા અને અંદર અંદર ઉત્સાહથી વાતો કરતા હતા. આ બધા હલ્લાગુલ્લાએ નાનકડી ડોલીને ઉશ્કેરી મૂકી, તે ફૂદકા મારતાં મારતાં જોરશોરથી ભસવા લાગી.

મકાનોના ઝરૂખાઓમાં લોકો ટોળે વળ્યાં હતા – ખાસ કરીને છોકરીઓ હતી.

તેઓ નવાઈ પામી – 'બાપ રે ! આ શું ?' 'આ તો પિયાનો છે !' તેઓ માનવા તૈયાર ન હતી.

એક ઉત્સાહી છોકરાએ કહ્યું–'નવ્વાણુ નંબરના બ્લૉકમાંથી.' તે દોડતાં દોડતા એકેએક ઘેર સમાચાર આપી આવ્યો.

'હેં ! ત્યાં તો પેલી સારા રહે છે !'

એક ઓળખીતો તો ઓલિવિરિયા પાસેથી જ સમાચાર જાણવા પહોંચી ગયો.

'જોઆઓ, શું થયું ?'

'કંઈ નહિ. મને ખબર છે કે હું શું કરી રહ્યો છું. જરા રસ્તો આપો બસ.'

'પણ તું વેચી દે ને !'

'હા. હા. વેચી દઈશ. એટલાન્ટિક મહાસાગરને વેચી દઈશ. દેખાય છે ને ત્યાં ! ચાલો હરિયે...' મુંઝાઈ ગયેલા જલ્લાદની અદાથી તેણે હુકમ આપ્યો –'ચાલો છોકરાઓ ડાબી બાજુએ...કાળજીથી...પડી ન જાય...માત્ર મોટા છોકરાઓ જ હાથ લગાડે, બીજા બધા દૂર ખસી જાય.'

અવારનવાર એમાંથી એકાદ છોકરો પિયાનોમાં હાથ નાખતો અને એકાદબે કળ દબાવતો એમાંથી મરણપોક સંભળાતી હતી.

ઝરૂખામાં ઊભેલી એક સ્ત્રીએ બૂમ પાડી – 'જોઆઓ, વેચવો છે ?'

'ના ..આ વેચવા માટે નથી. હું એમ ને એમ આપી દઈશ. બોલો, જોઈએ છે ?'

પેલી સ્ત્રી લાલ લાલ થઈ ગઈ, એને માઠું લાગ્યું અને અંદર જતી રહી. જોઆઓએ પોતાનો પ્રસ્તાવ જાહેરમાં મૂક્યો –'બોલો,' કોઈને આ પિયાનો જોઈએ છે !'

તેતાળીસ નંબરમાં રહેતા પોલેન્ડના એક નિર્વાસિત કુટુંબે આ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. તેમને ખૂબ નવાઈ લાગી પણ જોઆઓનો પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. જોઆઓએ બૂમ પાડી : 'તો આ તમારો '

પોલિશ કુટુંબ નીચે આવ્યું અને પિયાનો પાસે ઊભું રહ્યું.

'હા...અમે લઈ લઈશું...પણ ..અમારું ઘર નાનું છે...એની વ્યવસ્થા કરી શકીએ એટલી મુદત આપો.'

'લેવો હોય તો આ રહ્યો, નહીંતર નહીં' ઓલિવિરિયાએ જવાબ આપ્યો – 'આ રહ્યો. તમારા ઘરઆંગણે. નથી જોઈતો ! ચાલો, છોકરાઓ–આગળ.'

પિયાનો દરિયાની નજીક ને નજીક પહોંચતો ગયો. કીડીઓ મરેલા વંદાને તાણી જતી હોય એમ તે લઈ જવાતો હતો.

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા મકાનોના ઝરૂખા, બારણાં, બારીઓમાંથી આવતા ઉદ્ગારોમાંથી બહુ ઓછા પારખી શકતો હતો.

'આવી વિચિત્ર ઘટના મારી જિંદગીમાં મેં ક્યારેય જોઈ નથી.' એક ઝરૂખામાંથી કોઈ બોલ્યું.

'વિચિત્ર ?' જોઆઓએ બોલનારાની સામે જોઈને ઉત્તર આપ્યો – 'વિચિત્ર છે ને ! વારુ તો તમે લઈ લો...લઈ લો.'

આગળ પણ એવી જ ટીકાઓ થઈ. બધાંને આ વિચિત્ર જ લાગ્યું; દરેકને પિયાનો જોઈતો હતો પણ જ્યાં માલિક 'તરત ને તરત ઉપાડી લો' એવી વાત કરે એટલે મૂઝવી નાખે એવી શાંતિ પ્રસરી જતી. અને તરત ને તરત તો પિયાનો ઘરમાં મૂકવા કોણ તૈયાર થાય ?

જોઆઓ મક્કમતાથી આગળ વધતો રહ્યો – ટીકાટીપ્પણો થતાં રહ્યાં, દુઃખ વ્યક્ત રહ્યું. તેણે હવે કોઈને જવાબ નહીં આપવાનું નક્કી કર્યું.

મોટરસાઇકલ પર આવેલા પોલીસોની એક ટુકડીએ આ સરઘસ અટકાવ્યું અને તેઓ પિયાનોને ઘેરી વળ્યા. તેમણે તેની પાસે કાગળિયા માગ્યા. તે ઘેર જઈને લઈ આવ્યો. તેને આવી તપાસ સાવ સ્વાભાવિક લાગી કારણ કે તેમનો દેશ અત્યારે લડાઈના મોરચે હતો. પણ કશો ખુલાસો કરવો પડે એની સામે તેણે વાંધો લીધો; તેનો આ નિર્ણય સાવ અંગત હતો, પોતાના કુટુંબીજનો સિવાય બીજા કોઈને એની પૂછપરછ કરવાનો અધિકાર ન હતો. મારી માલિકીની વસ્તુને ઉશેટી દેવાનો મને હક છે. આ વિચારે પિયાનો માટે ફરી તેના મનમાં સ્નેહ પ્રગટાવ્યો. કોઈ મૃત મિત્રના કપાળ પર હાથ મૂકતો હોય તેમ તેણે પિયાનો પર હાથ ટેકવ્યો. તે ગળગળો થઈ ગયો અને તેના જીવન વિશે પ્રવચન આપવા બેઠો.

'આ તો પ્રાચીન કળાકૃતિ છે. બ્રાઝિલના સૌથી જૂના નમૂનાઓમાંનો એક છે.' રાજ્યની સેવા બજાવનારા દાક્તાની માલિકીનો આ પિયાનો છે. તમે મારી વાત માનો. એ સરસ હતો. પ્રખ્યાત સંગીતકારોએ એ વગાડ્યો છે. બધા કહે છે કે ચોપિન બીજા પિયાનોને બદલે આ જ પસંદ કરતા હતા. પણ તેથી શું ? હવે તો કોઈને કદર નથી. સમય બદલાઈ ગયો છે...મારી દીકરી સારા પરણવાની છે. એ તો અમારી સાથે જ રહેશે. ઘર નાનું છે. શું કરું ?

કોઈને એની જરૂર નથી. આ જ એક રસ્તો છે.'

તેણે દરિયા તરફ ઇશારો કર્યો

હબસી છોકરાઓ આ દખલગીરીથી અધીરા થઈ ઊઠ્યા. તેઓ પિયાનોને દરિયાના મોજાંમાં ફેંકી દેવા આતુર હતા. છોકરાઓની જેમ આ સરઘસમાં જોડાયેલા બીજા લોકો, માલસામાન પહોંચાડનાર મજૂરો, સ દેશો લઈ જનારાઓ, કેટલીક સ્ત્રીઓ અને મોટી સંખ્યામાં બાળકો પણ એને ડૂબાડવા આતુર હતા.

પોલીસે પિયાનોનો અંદરનો ભાગ તપાસ્યો પણ કશું વાંધાજનક મળ્યું નહીં. તેમણે ઓલિવિરિયાનાં કાગળિયાં પાછાં આપ્યાં અને ટ્રાફિક અટકી ન પડે એટલા માટે ઉતાવળ કરવા જણાવ્યું.

એક ફોટોગ્રાફરે લોકોને સમૂહમાં ઊભા કરી દીધા અને તેમનો ફોટો પાડ્યો. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા ડાબી બાજુએ શોકમગ્ન મુદ્રામાં ઊભો હતો. પછી તે આ બધી દખલગીરીથી ચિઢાયો, તેના પિયાનોની વેદના લંબાતી હતી.

રાત જલદી પડી. એક પોલીસે જણાવ્યું કે ૭ વાગ્યા પછી જવાની પરવાનગી નહીં અપાય. પછી બીજા દિવસ સુધી રાહ જોવી પડશે.

હબસી છોકરાઓ વિખરાઈ ગયા, તેમને મજૂરી તો ઓલિવિરિયાને ઘેરથી ચૂકવવાની હતી. લોકોને નવાઈ લાગી કે એ માંજે હબસી છોકરીઓ કેવી રીતે હાથમાં હાથીદાંતની ભાતવાળી લાકડીની પટ્ટીઓ લઈને આમતેમ ઘૂમતા હતા.

પિયાનો તો તેઓ જ્યાં મૂકીને જતા રહ્યા હતા તે શેરીમાં પડી રહ્યો.

બહુ વિચિત્ર હાલતમાં. યુવાન સ્ત્રીપુરુષો સાંજે લટાર મારવા નીકળ્યા ત્યારે તરત ત્યાં રોળે વળીને ટીકાઓ કરવા લાગ્યા.

જોઆઓ ઘેર પહોંચ્યો ત્યારે સારાની કેટલીક બહેનપણીઓ આવી હતી; તેઓ આતુરતાથી પિયાનો વિશે પ્રશ્નો પૂછતી હતી.

વરસાદની ઝડીઓના અવાજથી જોઆઓ અને તેની પત્ની જાગી ત્યારે અંધારું જ હતું. પવન, વરસાદ અને મોજાંનો ઘૂઘવાટ. તેમણે દીવો કર્યો અને એકબીજા સામે જોયું.

'રોઝાલિયા, મને પિયાનોનો વિચાર આવે છે.'

'હા – મને પણ. બિચારો પિયાનો! વરસાદની વચ્ચોવચ્ચ ..ઠંડી પણ કેટલી બધી છે?

'વરસાદનું પાણી અંદર ઊતરતું હશે અને પિયાનોને ખલાસ કરી નાખશે ..' પટ્ટીઓ, કળ બધું ખલાસ થશે. રોઝાલિયા, કેટલું ભયંકર કહેવાય!'

'જોઆઓ, આપણે બહુ ખરાબ કર્યું.'

'રોઝાલિયા, મને તો એનો વિચાર કરવો સુધ્ધાં ગમતો નથી.'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ બારી બહાર જોયું. વીજળીના પ્રકાશમાં વૃક્ષો સ્પષ્ટ દેખાતાં હતાં, પવનમાં ઝોલાં ખાતી ડાળીઓ જોઈ શકાતી હતી. જોઆઓ સૂવા માટે પલંગ પર ગયો અને વચ્ચે વચ્ચે જાગતો રહ્યો. તે ફરી બેઠો થયો અને તેની પત્નીને કહ્યું–હું પિયાનો સાંભળતો હતો.

'અત્યાર સુધી એના પર જે જે વગાડયું હતું તે બધું મેં સાંભળ્યું. કેટલા બધા હાથ તેના પર ફર્યા હતા. મારી દાદીમાના હાથ મારી માના હાથ, તારા, મારી કાકીના, સારાના–વીસથી પણ વધારે, સૌથી પણ વધારે શ્વેત આંગળીઓએ એની કળ દબાવી હતી. મેં આવું મધુર સંગીત સાંભળ્યું નથી. રોઝાલિયા, એ ભવ્ય હતું. જીવતા માણસો કરતાં ઘણીવાર મરેલા માણસો સારું વગાડતા હોય છે. આગલી પેઢીઓની કેટલીય છોકરીઓ પિયાનો આગળ ડોકે વળીને સાંભળતી હતી. ભાવિ દંપતીઓ હાથમાં હાથ રાખીને ત્યાં બેઠાં હતાં. મને કારણ ખબર નથી પણ થોડી વારે તે બધાએ મારી સામે જોયું. – તિરસ્કારથી જોયું. પછી પિયાનો એની મેળે બંધ થઈ ગયો... પાણીનો ધસમસતો પ્રવાહ આવ્યો, પિયાનો એની જાતે જ દરિયા તરફ તણાવા લાગ્યો. મેં એને બૂમ પાડી પણ એણે મારી બૂમ સાંભળી જ નહીં, રોઝાલિયા, એને ખરાબ લાગ્યું હતું; એ આગળ વધતો રહ્યો હું શેરીમાં સાવ એકલો ઊભો રહ્યો. હું રડવા માંડયો...'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાને શ્વાસ લેતા તકલીફ પડતી હતી. રહસ્યમય કોન્સર્ટે તેને ભાવવિવશ બનાવી દીધો હતો. તેને પસ્તાવો થવા લાગ્યો.

વરસાદ અટકી ગયો. અજવાળું થતાં વેંત જોઆઓ હબસી છોકરાઓને બોલાવી લાવ્યો હવે બને તેટલી ઉતાવળે એ કામ આટોપી લેવા માગતો હતો.

હજુ પવન તો જોરથી વાતો હતો. આગલી રાતના તોફાનને જાણે પચાવી રહ્યો હોય તેમ દરિયો ઘૂરકતો હતો. છોકરાઓ આવ્યા પણ આ વખતે ઓછા હતા, એમાં થોડા મોટી ઉંમરના પણ હતા. જોઆઓએ કર્કશ અવાજે ફરી મોરચો સંભાળી લીધો.

દરિયાકાંઠે પિયાનો વધુ ધીમેથી આગળ વધ્યો. છેવટે દરિયાના મોજાંની જિહ્વાઓએ સ્પર્શવાની શરૂઆત કરી.

કેટલાંક કુટુંબો બાજુમાં ઊભાં રહીને આ આખું દૃશ્ય જોતાં હતાં. ઓલિ-વિરિયાના માણસો પિયાનો આગળ થઈ ગયા અને જરા દૂર ખેંચી લીધો, જેથી મોજું એને ઘસડીને દરિયામાં સમાવી લે. બે મોટાં મોજાં એને અથડાયાં પણ કશું વળ્યું નહીં. ત્રીજા મોજાએ એને ધ્રુજાવ્યો. ચોથું મોજું આવીને તેને કાયમ માટે ઘસડી ગયું.

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા ત્યાં ઘૂંટણભેર પાણીમાં ઊભો રહ્યો, એનું મોં ખુલ્લું હતું. દરિયો ખૂબ જ શાંત હતો. જોઆઓ રડતો હતો કે નહીં તેનો ખ્યાલ આવતો ન હતો કારણ કે તેના ગાલ પરનાં આંસુ દરિયાની છાલકો સાથે ભળી જતાં હતાં.

દૂર દૂર તેને લેફ્ટેનન્ટના ખભા ઉપર માથું ઢાળી દેતી સારા દેખાઈ. ડોસી તેની પાસે હતી. તેનું નાક આસપાસનું સૂંઘતું હતું; આરંભની અકળામણ વરતાતી હતી; તે તો હમેશાં પિયાનો પાસે જ સૂઈ જતી હતી. જોઆઓને થયું કે હાશ, રોઝાલિયા સાથે આવી ન હતી તે સારું થયું.

પાછળથી ઘણા લોકો દરિયાકાંઠે ગયા, શું બન્યું હતું તે જાણવા માગતા હતા, શરૂઆતમાં એવું લાગ્યું કે કોઈ પોલીશ કુટુંબ આખું દરિયામાં ડૂબી ગયું હતું. એવી ખબર પડી કે એક જ વ્યક્તિ ડૂબી ગઈ હતી. કોઈએ કહ્યું નાનું છોકરું ડૂબી ગયું છે કોઈએ એમ કહ્યું કે પ્રેમમાં નિરાશ થયેલી કોઈ સ્ત્રી ડૂબી ગઈ હતી. બહુ પાછળથી ખબર પડી કે દરિયામાં ડૂબી જનાર તો પિયાનો હતો.

દરિયાકાંઠેથી પાછા ફરી રહેલા જોઆઓને જોવા માટે લોકો તેમની બારી-ઓએ ગોઠવાઈ ગયા હતા.

કોઈએ જાહેરાત કરી–'આ રહ્યો એ માણસ.'

ઓલિવિરિયા જમીન પર જોતાં જોતાં ધીમેથી ચાલતો હતો. દરેકને એને માટે માન થયું.

ઘરમાં દાખલ થતાં વેંત તે બોલ્યો–'રોઝાલિયા, ખેલ ખતમ. હવે ફરી પાછો ન આવે એવા સ્થળે જતો રહ્યો.'

'જોઆઓ આપણે વાતો કરીએ તે પહેલાં તું કપડાં બદલી આવ.'

'રોઝાલિયા, આપણો પિયાનો હવે પાછો નહીં આવે.'

'હાસ્તો એ હવે પાછો નહીં આવે. એટલે જ તો એને તેં દરિયામાં ફેંકી દીધો.'

સારા બોલી —' કોને ખબર કોઈક કાંઠા પર એ પાછો ફેંકાય પણ ખરો.'

'ચાલો, હવે એને વિશે વિચારવાનું બંધ કરીએ. વાત પૂરી થઈ ગઈ. ખેલ ખતમ. સારા, હવે તું તારો ઓરડો ગોઠવી કાઢ.'

જરા વાર કોઈ બોલ્યું નહીં, ફરી જેઆઓએ કકળાટ શરૂ કર્યો. 'મોજાં' એને લઈ ગયા તે મેં જોયું.

'બસ હવે.'

'બે વાર એ સપાટી પર દેખાયો.'

'વાત પૂરી થઈ ગઈ. ચાલો હવે એનો વિચાર ન કરીએ.'

'મેં કોઈ કરતાં કોઈને એ જણાવ્યું નથી, નહીંતર તો તેમને એમ જ લાગે કે હું ગાંડો થઈ ગયો છું...આમેય તેમને હવે હું ગાંડો તો લાગવા જ માંડયો છું... હકીકત એ છે કે આખા વિસ્તારમાં હું જ બુદ્ધિશાળી છું. પણ થોડા સમય પહેલાં જ મેં સ્પષ્ટ રીતે સ્મશાનયાત્રાના સૂર રેલાવતો એને સાંભળ્યો હતો.

રોઝાલિયાએ એને યાદ અપાવ્યું. 'એ તો તને ગઈ કાલે રાતે સપનું આવેલું ને !'

'ના. આ તો દરિયાકાંઠે, ધોળે દિવસે સાંભળ્યો. સારા, તેં ન સાંભળ્યો ! પછી જ્યારે એની ઉપર ફીણ ફરી વળ્યાં ત્યારે સંગીત અટક્યું.'

તેણે માથું હલાવ્યું—જે નિર્માઈ ચૂક્યું તેની આગળ લાચારી દાખવવા સિવાય બીજો કોઈ રસ્તો ન હતો. તે મનોમન વાતો કરવા લાગ્યો.

'અત્યારે તો એ દૂર દૂર નીકળી ગયો હશે. પાણી નીચે હશે, અજાણ્યાં સ્થળોએથી પસાર થતો હશે. વહાણોના ભંગાર, સમસરીનો, માછલીઓ; ગઈ કાલ સુધી તો આ ઓરડો છોડીને એ ક્યાંય ગયો ન હતો. કેટલાંય વર્ષો પછી જગતના બીજા છેડે આવેલા દરિયાના કોઈ ટાપુ ઉપર પડેલો જોવા મળશે. અને જ્યારે સારા, રોઝાલિયા અને હું મૃત્યુ પામ્યા હોઈશું ત્યારે આ ઘરમાં વગાડેલા સૂરો તે યાદ કરતો રહેશે.'

તે ત્યાંથી જતો રહ્યો. પિયાનો જ્યાં પડી રહેતો હતો તે જગ્યા સામે સારાએ નજર માંડી. ફરી તેની નજરે મધુરજનીનો પલંગ દેખાયો, પણ આ વખતે જરા અપરાધભાવ અનુભવતી હતી. બારણે ટકોરા પડયા એટલે તેના વિચારોની હારમાળા તૂટી. એક માણસ સરકારી નોટિસ લઈને આવ્યો હતો. કોઈ અજાણ્યા માણસે પોલીસને જણાવ્યું કે પિયાનોમાં છૂપું ટ્રાન્સમિટર ગોઠવેલું હતું અને જેઆઓ એનો નિકાલ કરી નાખવા માગતા હતો. જેઆઓએ પોલીસસ્ટેશને

આપીને ખુલાસા કરવા પડશે. લડાઈ ચાલતી હોય ત્યારે તો આવું કહ્યું બને જ. કોઈ એમાં કશું કરી ન શકે.

ઓલિવિરિયાએ બાકીનો દિવસ પોર્સામસ્ટેશને ગીતાવ્યો. તે ઘેર મોડેથી આવ્યો.

ઘરમાં આરામખુરશી પર ફસડાઈ પડતાં તે બોલ્યો. 'રોઝાલિયા. આ તે કંઈ જિંદગી છે. અરે ભગવાન! આપણી માલિકીની વસ્તુઓ પણ આપણાથી ફેંકી ન દેવાય.'

જોઆકો ત્રાસ અનુભવતો હતો. તે થોડીવાર વિચાર કરતો રહ્યો પછી બોલ્યો, 'રોઝાલિયા, લોકો જૂની વસ્તુઓ કેવી રીતે ફેંકી દે છે એ તેં કદી જોયું છે? તેની તેમને કેટલી બધી માયા હોય છે!'

રોઝાલિયાએ જવાબ આપ્યો–'માત્ર જૂની વસ્તુઓ જ નહીં. જૂના વિચારો પણ.'

પિયાનો જ્યાં હતો ત્યાં ઊભી સૂંઘતી હતી. તેણે પૂંછડી પટપટાવી અને ઊંઘી ગઈ.

ઘંટડી વાગી. એક માણસ આવ્યો અને બ્રીફકેસમાંથી કાગળિયાં કાઢ્યાં. તેના કહેવા પ્રમાણે તે બંદરના કેપ્ટનની ઓફિસમાંથી આવ્યો હતો.

'તમે જ જોઆકો દ ઓલિવિરિયા?'

'હા-હું જ જોઆકો દ-ઓલિવિરિયા.'

'આજે સવારે તમે દરિયામાં શું ફેંકી દીધું?'

ઓલિવિરિયા સ્તબ્ધ થઈ ગયો. 'અહીં' અમે બંદર પર નથી રહેતા. એ તો સમુદ્ર છે સમુદ્ર.'

'મિ. ઓલિવિરિયા, તમે મને ભાષાશુદ્ધિનો પાઠ સમજાવવા માગો છો?'

પેલાએ પોતાનો પ્રશ્ન ફરી રજૂ કર્યો અને જણાવ્યું કે લાયસન્સ વિના દરિયામાં વસ્તુઓ નાખી ન શકાય, ત્યાં મૂકી પણ ન શકાય.

'તમારી પાસે લાયસન્સ છે?'

ઓલિવિરિયાએ નમ્રતાથી પૂછ્યું–'મેં જે કર્યું તે વાંધાજનક હતું, ખરાબ હતું?'

'વાત એ નથી. તમને ખબર નથી કે અત્યારે આપણે લડાઈના મોરચે છીએ? આપણા દરિયાકિનારા સુરક્ષિત રહેવા જોઈએ. નાઝીઓ હમેશાં તકની રાહ જોઈને જ બેઠા છે એ નથી જાણતા!'

'પણ એ માત્ર પિયાનો હતો પિયાનો.'

'છતાં નિયમનો ભંગ થયો. ખરેખર એ પિયાનો હતો! તમને ખાતરી છે?'

'સારા માનવા પ્રમાણે' જોઆઓ બબડયો, પુત્રી અને પત્ની સામે જોતાં ને બોલ્યો : 'રોઝાલિયા, એ પિયાનો ન હતો ? સારા, શું હતું એ ?'

રોઝાલિયાએ આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું : 'જોઆઓ, ખસી તો નથી ગયું ને ! એ પિયાનો હતો એ તું જાણે તો છે.'

તેના પતિને થયેલી શંકાએ બધાને સ્તબ્ધ કરી મૂકયા. તે મજાક કરતો હોય તેમ લાગ્યું.

'મને એમ કે સમુદ્રમાં તમે ધારો તે વસ્તુ નાખી શકો છો.'

'ના... ખરેખર ! અમારે માત્ર એટલું જ જોઈએ છે.'

જોઆઓ ઊભો થયો. તે એકાએક વાચાળ બનતો લાગ્યો.

'ધારો કે હું દરિયામાં મારી જાતને ફંગોળવા માગું તો ! ન કરી શકું ?'

'એનો આધાર...' પોર્ટ કેપ્ટનની ઑફિસેથી આવનાર બોલવા લાગ્યો.

'શાના પર એનો આધાર છે ? મારા ઉપર, બીજા કોઈના ઉપર નહીં. હું સ્વતંત્ર છું. મારું જીવન મારી માલિકીનું.'

'તમે માનો છો તેના કરતાં ઓછું' પેલાએ કહ્યું.

લેફ્ટેનન્ટ અંદર આવ્યો એટલે સારાએ હમેશની જેમ સામે જોઈને સ્મિત કર્યું. તે એને ચુમ્બન કરવા દોડી.

'જો જો, આપણો ઓરડો ! હવે સરસ લાગે ને !'

'હા-હા. સરસ ! તમે નવો ક્યાં મૂકશો ?'

'નવો ?'

'હા. તમે નવો નથી લાવવાના ?'

સારા અને તેની માએ એકબીજા સામે અચરજથી જોયું.

સારાના ભાવિ પતિએ કહ્યું – 'અરે હું તો પિયાનો પાછળ ગાંડો છું. પિયાનો કેવો હળવોફૂલ બનાવી દે છે એનો તને ખ્યાલ નથી ! આખો દિવસ મારે તો તોપોના અવાજ સાંભળ્યા કરવાના ! એટલે સાંજે જરા હળવું સંગીત.'

સારાને ઊધરસ ચઢી, જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા બારણું ઓળંગી બહાર ગયો. તેને ગૂંગળામણ થતી હતી એટલે તે ચોખ્ખી હવામાં શ્વાસ લેવા ગયો.

હવે આવી રાતે બીજું કોણ આવીને તેની આગળ નવી માગણીઓ કરવાનું છે ? મને કેવી રીતે ખબર કે દુનિયાથી સંતાડી રાખેલો પિયાનો, સાવ અજાણ્યો પિયાનો આખી દુનિયાની ચિંતાનો વિષય બની જશે. એ જ્યાં હતો ત્યાં જ શું કામ મેં રહેવા ન દીધો ?'

વિજય શાસ્ત્રીના 'ઇત્યાદિ'ની (૧૯૮૮) વાર્તાઓ આધુનિક જીવનની યાંત્રિકતા અને સંવેદનશૂન્ય માણસોનાં છીછરાં સુખદુઃખ અને ઉપલક સંબંધોની આસપાસ ગુંથાયેલી છે. જીવનની વિષમતા – જેને આપણે Little ironies of life – કહી શકીએ, તેને પારખીને આલેખવામાં આ વાર્તાકારની લાક્ષણિકતા સ્પષ્ટ થાય છે. સંગ્રહની ઉત્તમ કૃતિ 'ફાલ્ગુની, જો પતંગિયા –' ગણી શકાય, જેમાં જીવનના ઉલ્લાસ કે હળવાશની અને માણેલી સુંદર ક્ષણની વાત બે સાવ નજીકની વ્યક્તિઓ પણ વહેંચી નથી શકતી, અને વાસ્તવિકતાના ભયંકર દબાણ હેઠળ પતંગિયા જેવી જ નાજુક ક્ષણો કચડાઈને શીર્ણવિશીર્ણ થઈ જાય છે, એ વાત માણવી ગમે એ રીતે કહેવાઈ છે. કટાક્ષનો વિનિયોગ વિજયભાઈને અનુકૂળ છે, પણ ક્યાંક એ ખૂબ મુખર બની જાય છે, ઉદાહરણ તરીકે 'દસ્તાવેજી માનવી', તો ક્યારેક બે ભિન્ન પરિસ્થિતિનું સન્નિધિકરણ યોજવાની પદ્ધતિમાં વાર્તા સામાન્યતામાં સરી પડે છે, ઉદાહરણ તરીકે 'સીનારિયો'. ભાષાકર્મ અને ટેકનિકના વૈવિધ્ય સંદર્ભે 'ઇત્યાદિ'ની 'ચાર સોમવારની વારતા', 'આતુ વશરામની ખડકી', 'મધુકાન્તા અને નીલમણિ', 'સૂત્રધાર ઉવાચ' અને 'વેરને કારણો સાથે' ઉલ્લેખનીય છે.

ઘં

તારિણીબહેન દેસાઈએ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'પગ બોલતા લાગે છે'માં .૮૪) કેટલાક વિશિષ્ટ પ્રયોગો કર્યા છે. લાઘવપૂર્ણ, ચિત્રાત્મક વર્ણનો રેાવતી 'વાદળો, સૂર્ય અને આકાશ', 'ઉંબર પર ઊભેલું કેલાજ', 'ઉઘાડ બંધ થયા કરતાં બારણાંની પાછળ', 'કબરો પણ ચાલી શકે છે' જેવી વાર્તાઓ એમની સર્જકતાનો પરિચય આપે છે, પણ વિષયવસ્તુ અને અભિવ્યક્તિનો સુસંવાદ જેવો હોવો જોઈએ તેવો ન હોવાને કારણે, વાર્તાઓ ચુસ્ત નથી લાગતી, અને બધું વેરવિખેર રહી જતું હોવાનો ખ્યાલ આવે છે. કવિ રમેશ પારેખ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'સ્તનપૂર્વક'માં (૧૯૮૩) પ્રયોગશીલતા માટે આભોહવા સુધરી નથી એવું કંઈક માની જે પ્રયોગો લાવ્યા છે, તેમાં કલાસંયમ કે સૂક્ષ્મતાની પ્રતીતિ ન થતાં બધું કૃતક અને આયાસપૂર્ણ વરતાય છે. મફત ઓઝાના સંગ્રહ 'આસમાની રંગનો એક ટુકડો' (૧૯૮૮) પણ કશું નોંધપાત્ર સિદ્ધ નથી કરી શકતો. અહીં પ્રયોગો તો અલબત્ત છે જ, પણ ખાસ કોઈ ઉન્મેષ જણાતો નથી.

ટૂંકી વાર્તાની બીજી ધારામાં મોટા ભાગના બધા જ સંગ્રહો સિદ્ધહસ્ત વાર્તાકારો પાસેથી મળે છે,- એ હકીકત નોંધપાત્ર લેખાય. ભગવતીકુમાર શર્મા એવા જ વાર્તાકારોમાંના એક છે, અને 'અડાબીડ' (૧૯૮૫) એમનો

નવમો વાર્તાસંગ્રહ છે. તેઓ ખૂબ નિખાલસભાવે કહે છે કે, '...કોઈ પૂર્વનિશ્ચિત વિભાવનાની સ્થાપનાર્થે વાર્તા લખવાનું મારું વલણ નથી.' (પૃ. ૮) તેથી જ 'અડાબીડ'માં 'ડાઘ' જેવી કંઈક તાલમેલિયા અને અવાસ્તવિક અંતને લીધે કથળતી વાર્તા પણ છે, તો માનવહૃદયની સંકુલ લાગણીઓને વેગીલા પ્રવાહમાં વ્યક્ત કરતી 'એક વૈશાખી બપોર' જેવી ધારદાર કૃતિ પણ છે. 'સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ' અને 'રતિ-વિરતિ' જેવી કાવ્યમય વર્ણનોને લીધે છાંકતી કથાઓની સાથોસાથ 'તરબોળ' અને 'અણગમતું'નું નક્કર વિશ્વ પણ અહીં મોજૂદ છે.

ભગવતીકુમાર શર્માની કેટલીક વાર્તાઓમાં ભાવુકતાના રંગો વધારે ઘટ્ટ લાગવા સંભવ ખરો, છતાં મૂળભૂત રીતે એ સંવેદનોનો અભિવ્યક્તિમાં જ પોતાનું ઉત્તમોત્તમ આપી શકે છે. આ સાથે એ ય નોંધવું ઘટે કે કેવળ કાવ્યમય વર્ણનોમાં જ આ કથાઓ રાચે છે એમ નથી, 'એક વૈશાખી બપોર'ની બળકટ, ખરબચડી, પ્રભાવક ભાષાભિવ્યક્તિ સર્જકની આ માધ્યમ પરની પકડ દર્શાવે છે.

કુન્દનિકા કાપડીઆનો વાર્તાસંગ્રહ 'જવા દઈશું તમને' (૧૯૮૩) અનુભૂતિનું મર્યાદિત ફલક પ્રદર્શિત કરે છે. માંગલ્યપૂર્ણ ભાવો તારવી લેવાના, કે ઉપસાવવાના વલણને લીધે અહીં વાર્તાઓ એક ચોક્કસ આદર્શની નિપજ હોય એમ અનુભવાય છે. સંગ્રહની ઘણી વાર્તાઓને આ પૂર્વનિર્ધારિત, નિશ્ચિત અભિગમથી સહન કરવું પડ્યું છે, છતાં બે વાર્તાઓ કલાદૃષ્ટિએ અત્યંત સંતર્પક બની છે, અને તે છે 'જવા દઈશું તમને' અને 'અભાવ'. પહેલી વાર્તામાં મરણોન્મુખ સ્ત્રીના જીવનની અંતિમ ક્ષણોમાં એને પોતાની વિદેશી પુત્રવધૂ મારિયા સાથે કેવા પ્રકારની આત્મીયતા બંધાય છે, અને જીવન અસ્ત થવાનું છે ત્યારે એક સર્વાંગસુંદર સંબંધનો ઉદય કેવો પ્રસન્નતાપ્રેરક બની રહે છે, એનું આલેખન છે, તો 'અભાવ'માં જીવનને સાવ અલગ રીતે નિહાળતાં, સુખની ભિન્ન વ્યાખ્યાઓ ધરાવતા પતિ-પત્નીના વિસંવાદની કથા છે, સંગ્રહની 'ભર્યું ઘર', 'પસંદગી', 'વરસે છે', 'સંપૂર્ણ સુંદર પળ' જેવી કૃતિઓમાં નાજુક, આકર્ષક વિચારો છે, ભાવુકતા છે, પણ પેલા એકતરફી ઝોકને કારણે એમાં ધબકતા જીવનનો સ્પર્શ નથી. 'દાઢ'માં (૧૯૮૭) ધીરુબહેન પટેલની માનવહૃદયની વિવિધ લીલાઓને પ્રગટ કરતી 'મમ્મી નામનો પરપોટો', 'અંગત અનુભવ', 'દૃષ્ટાદૃષ્ટ', 'શૂળ' કે 'દાઢ' જેવી વાર્તાઓનો સમાવેશ થયો છે. કથાબીજની પસંદગી અને કથાની માંડણીમાં ધીરુબહેન પટેલની કલાસૂઝનો સારો પરિચય મળે તેવું છે, પણ કેટલીક સક્ષમ અને નોંધપાત્ર કૃતિઓ વચ્ચે

બીજો કોઈ નમૂનો ઊભો કરવાનો આશય નથી. જો કે આ યાદીમાંથી આ પરિસ્થિતિને સુધારવાના ઉપાયો સૂચવવાની શક્યતા થઈ આવે; પણ કશું આદેશાત્મક રજૂ કરવું નથી. વીસમી સદીના આપણા વિવેચકોએ જે ચર્ચા કરી તેમાંથી આ યાદી તૈયાર કરવામાં આવી છે; એમાં આ સદીના વિવેચકોએ કરેલ આત્મપરીક્ષણ પણ આવી જાય છે.

મરાઠી અને ગુજરાતી વિવેચનમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈએ. મરાઠીમાં ઓગણીસમી સદીના કે. બી. મરાઠેથી માંડીને ભાલચંદ્ર નેમાડે સુધીના વિવેચકોએ યોગ્ય વિવેચનાત્મક ધોરણોના અભાવ વિશે ખૂબ જ નિરાશા પ્રગટ કરી છે. ઈ. સ. ૧૮૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ 'રંગભૂમિ અને નવલકથા' વિશે લખતાં કહેલું : 'સોમાંથી એક પણ લેખકને સાહિત્યના નીતિનિયમોની કશી ખબર નથી.' ત્યાર પછી તેમણે નવલકથા તથા નાટક વિશે કેટલાક સિદ્ધાન્તો તારવવાના પ્રયત્નો કર્યા. તેમની પોતાની કબૂલાત પ્રમાણે એ સિદ્ધાન્તો 'એડિસન, સ્કોટ અને મેકોલેના નિબંધોને આધારે તથા 'સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રને' આધારે ઊભા કર્યા હતા. મરાઠી સાહિત્યવિવેચનને આ પૂર્વપશ્ચિમ સમન્વયે ખાસ કશો લાભ કરી આપ્યો નહીં. ૧૯૦૨માં વી. કે. રાજવડે મરાઠી નવલકથાના વિવેચન વિશે ફરિયાદ કરે છે – 'પશ્ચિમના લેખકો તેમના પોતાના સાહિત્ય વિશે જે કહે છે તેને શબ્દશઃ આપણા સન્દર્ભમાં લાગુ પાડવામાં કઈ જાતની વિદ્વત્તા ?' ૮૦ વર્ષ પછી ભાલચંદ્ર નેમાડે મરાઠી નવલકથાની વિવેચનામાં જોવા મળતી વિકૃતિઓની ફરિયાદ કરે છે. મરાઠી નવલકથાની નિર્શીર્ષ અંસોચના કરતાં તેઓ કહે છે : જો નવી પેઢી આવીને ક્રાન્તિકારી વિવેચન નહીં પ્રગટાવે તો મરાઠી ભાવકોની રુચિનાં ખતમ થઈ રહેલાં ધોરણો ભાગ્યે જ સુધારી શકાશે.'

ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં આત્મપ્રશસ્તિ કરનારા વિવેચનની પણ જરાય ખોટ નથી. ભારતીય વિવેચનની સિદ્ધિઓના જે અહેવાલો જોવા મળે છે તેમાં આવી પ્રશસ્તિ નિયમિત રીતે જોવા મળે છે : ૧૯૬૫માં મનસુખલાલ ઝવેરીએ નોંધપાત્ર અર્પણ કરનારા પંદરેક વિવેચકોનો નિર્દેશ કર્યો હતો. સંપૂર્ણતા સિવાય કશું જ ઊતરતું ખપે નહીં એવા વિવેચકોનાં આકરાં ધોરણોની પ્રશંસા કરવામાં આવી હતી. ૧૯૮૬માં ભારતીય સાહિત્યના પ્રગટ થયેલા અહેવાલમાં પણ આવો દાવો કરવામાં આવ્યો હતો. સાહિત્ય અકાદમીએ ગુજરાતીમાં આઠ નામાંકિત વિવેચકોને * પારિતોષિકો આપ્યાં છે. એવી જ રીતે ૧૯૬૫માં અનંત કાણેકરે અને ૧૯૮૦માં સુધીર રસાલે પણ મરાઠી સાહિત્યવિવેચને ખૂબ જ

* ઉમાશંકર, સુંદરમ્ અને સુરેશ જોષીને ભલે વિવેચનકૃતિઓ માટે એવોર્ડ મળ્યા પણ તેઓ પ્રધાનપણે સર્જક હતા, તેમની વિવેચનકૃતિઓ નિમિત્ત હતી.–સં.

મોટું ગજું કાઢયાના મોટા દાવા કર્યા હતા. મરાઠી વિવેચકો તો એમ માને છે કે સાહિત્યસૌન્દર્યશાસ્ત્રના ક્ષેત્રે મરાઠી વિવેચનાએ મહત્ત્વનું અર્પણ કર્યું છે.

મરાઠી વિવેચન ક્ષેત્રે એક મહત્ત્વની પ્રતિભા ધરાવતા આર. બી. પાટણકરે ૧૯૪૦ પછીની મરાઠી વિવેચનાના વિકાસ વિશે એક લેખ ૧૯૮૫માં લખ્યો હતો. સૌન્દર્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોની સ્પષ્ટતા કરીને તથા સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની કેટલીક અસંગતિઓ નોંધીને તેઓ કહે છે: 'હવે આપણે સૌન્દર્યશાસ્ત્રના સ્વરૂપ વિશેનો થોડો સ્પષ્ટ ખ્યાલ મેળવી લીધો છે એટલે મરાઠી વિવેચકો અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીઓ શું કરવા માગતા હતા તેનું મૂલ્યાંકન કરી શકીશું અને તેઓ શું કરી શકયા નથી તે પણ સમજી શકીશું. સૌન્દર્યવિચારણાઓ કળાપરંપરાઓના સંદર્ભમાં જન્મે છે, ત્યાર પછી વિવેચનામાં તેમનું સ્પષ્ટ રૂપ જોવા મળે છે. જો સમાજમાં ખૂબ બળવાન બૌદ્ધિક પરંપરા હશે તો એ બધી વિચારણાઓ વ્યવસ્થિત આકાર લેશે. આત્મપ્રશંસામાં રાચવાને બદલે જો આપણે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરીશું તો કહેવું પડશે કે સૌન્દર્યશાસ્ત્ર, વિવેચન અને સર્જનક્ષેત્રે ખાસ કશું નોંધપાત્ર અર્પણ આપણે કરી શકયા નથી. ચારેતરફ જોવા મળતી આ દરિદ્રતાની દુઃખદ સહાનતા મહારાષ્ટ્રમાં આજકાલની ઘટના નથી; દાયકાઓથી આ જ પરિસ્થિતિ ચાલી આવી છે. આ દરિદ્ર વાતાવરણમાં નવા સૌંદર્યશાસ્ત્રનો જન્મ થવો અશકય છે. માનવવિદ્યાઓ વિશે પણ આપણે આવા જ નિષ્કર્ષ ઉપર આવવું પડશે. સમાજ જ્યારે એકએક ક્ષેત્રે જીવંતતાથી અને ઉત્સાહથી પ્રવૃત્ત હોય ત્યારે નવી વૈચારિક પદ્ધતિઓનો જન્મ થઈ શકે. જીવંત સમાજમાં જ વક્ષપ્રશ્નો સંભવે અને એ વિશે વિચારાય. એ સમાજની પરંપરાઓ જ પ્રતિભાશાળી માનવીઓને એવા પ્રશ્નો ઉકેલવા પડકારે. આપણી કળા પરંપરાઓમાં આવા કોઈ પ્રશ્નો જન્મ્યા નથી; અને એમનું નિરાકરણ આણનારી મહાન પ્રતિભાઓ પણ જન્મી નથી.' આત્મનિંદા મરાઠી પ્રજાની વિનોદવૃત્તિનું લક્ષણ છે. આ વાંચીને બહારની વ્યક્તિ મરાઠી વિવેચનાની નાદારી સ્વીકારી લે. પણ આત્મનિંદાની સહજ લાક્ષણિકતાને સ્વીકારવા છતાં તમારે કબૂલવું પડે કે પાટણકરની આકરી ટીકા આપણી દુર્દશાપૂર્ણ વાસ્તવિકતા તરફ આંગળી ચીંધે છે.

આવી જ આકરી પણ વાજબી ટીકા સુરેશ જોષીએ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનની કરી હતી. તેમની દષ્ટિએ ગુજરાતી કૃતિઓને મૂલવવાનાં ધોરણો સાચાં હતાં જ નહીં અને વિધિનિષેધોથી પીડાતા સમાજે કથીરને કળામાં અને કળાને કથીરમાં ફેરવી નાખ્યા હતા. તેમના વિવેચનગ્રંથ 'ચિન્તયામિ મનસા'

(૧૯૮૧)ને ૧૯૮૩ માટેનો અકાદમી ઍવૉર્ડ આપવામાં આવ્યો ત્યારે તેનો તેમણે અસ્વીકાર કરતા કહ્યું કે 'મારો ગ્રંથ છૂટાછવાયા લેખોનો સંગ્રહ છે.' ગુજરાતી વિવેચનની પરિભાષા ખૂબ જ અસ્પષ્ટ, ધૂંધળી રહી છે એ જોતાં ગુજરાતી વિવેચન વિશે સુરેશ જોષીએ કરેલી ટીકા સાથે સંમત થઈ શકાય.

અંગ્રેજી ભાષામાં થતી ભારતીય વિવેચનાની સ્થિતિ પણ સંતોષકારક નથી. ભારતીય લેખકોએ અંગ્રેજીમાં લખેલા લેખોના એક માત્ર સંપાદનની પ્રસ્તાવનામાં શાંતિનાથ દેસાઈ કહે છે :

'ભારતમાં વિવેચનની કોઈ સ્થાનિક વિચારધારાઓ નથી કે પ્રવૃત્તિઓ નથી. અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની પરંપરાઓથી કોઈ વિવેચક સભાન લાગતો નથી. એક રીતે જોઈએ તો વીસમી સદીનું ભારતીય સાહિત્યવિવેચન છે શું ? દર વખતે નવેસરથી આરંભ થાય છે. દરેક વિવેચક અગ્રેસર હોવાનો દાવો કરે છે; ક્યારેક આ વિવેચન દૂરદૂરના સમયની વિવેચના (સંસ્કૃત) સાથે તો ક્યારેક દૂરદૂરના સ્થળની (પશ્ચિમ) વિવેચના સાથે સંબંધ બાંધે છે. પણ બંને એકસરખી નિષ્ફળ નીવડે છે અને અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની સંક્ષિપ્ત પરંપરાનું લક્ષણ આ નિષ્ફળતા બની બેસે છે.' અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની આકરી ટીકાનાં કેટલાંય દૃષ્ટાંતો આ રીતે આપી શકાય. આનાથી સ્પષ્ટ થાય છે કે વિવેચનાની મહાન સિદ્ધિઓની જે મોટી મોટી વાતો અવારનવાર કરવામાં આવે છે તેમને ગંભીરતાથી લેવાની જરૂર નથી. જો આ વિવેચકો કહે છે તે પ્રમાણે પ્રાન્તીય ભાષાઓની વિવેચના નિષ્ફળ ગઈ છે તો એમની નિષ્ફળતાનાં કારણો ક્યાં ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપતી વખતે વિવેચનાની કસોટીની મહત્ત્વપૂર્ણ લાક્ષણિકતા ચર્ચવી પડશે.

ભારતીય વિવેચના ઉપર ઊડતી નજર નાખનારને પણ તરત ખ્યાલ આવશે કે આ વિવેચના સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાવિચારણા ઘુઘવ્યા કરે છે. કદાચ આનું કારણ અધિકારીઓના ઉપર આધાર રાખનારી ભારતીય મનોવૃત્તિમાં અને કદાચ અમૂર્ત તારણોની વચ્ચે જીવવાની પડેલી આદતમાં જોવા મળશે. ગમે તે કારણ હોય પણ મોટા ભાગના ભારતીય વિવેચકોએ સૈદ્ધાંતિક વિવેચનાની સમસ્યાઓ વિશે ગંભીર ચિંતન કર્યું નથી. કહ્યું છે મહર્ષિ અરવિંદને લાગ્યું હતું કે કાવ્યવિચારણાની તો ચળવળ ઉપાડી શકાય. બી. એસ. મર્ઢેકરે વિવિધ સમયગાળાની અનેક પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓને આધારે એક માળખું ઘડી કાઢવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. સમકાલીન ભારતીય સમાજ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જન્માવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યાનો વસવસો પાટણકરને છે.

એતદ્

કૃષ્ણ રાયણ, નગેન્દ્ર જેવા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને એમ લાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તો આધુનિક ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રયોજી શકાય. બીજી બાજુ દલિત અને ગ્રામીણ સાહિત્યકારોને એમ લાગે છે કે રૂપ-રચનાવાદ તો ક્યારનો કાળગ્રસ્ત બની ગયો છે. આ બધા વિવેચકોમાં એક સમાન લાગણીએ પ્રવર્તે છે કે જો વિવેચનાને અસરકારક બનાવવી હોય તો એમાં ઘણા મોટામોટા ફેરફારો કરવા પડે. એકેએક વિવેચક વર્તમાન વિવેચનાથી અસંતુષ્ટ છે. પણ આમાંનો એકેય વિવેચક આ કટોકટીમાંથી બહાર આવવાની શક્તિ માટે તો હતાશા જ વ્યક્ત કરે છે. આધુનિક ભારતીય વિવેચના ઘડી કાઢવાના પ્રયત્નો પ્રવર્તમાન વિચારણાઓ ઉપર આધાર રાખતા હતા – કાં તો સંસ્કૃત કાં તો પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓ તરફ આપણે વળતા હતા. ક્યારેક તો તેમાં વિવેક પણ ચૂકી જવાતો હતો. દા. ત. મઢેંકર ઍરિસ્ટોટલ અને ક્લાઈવ બેલને એકસરખું મહત્ત્વ આપે છે. ૧૯૪૨માં ભારત છોડોની ચળવળ વખતે ઝડપથી બદલાઈ રહેલા મુંબઈમાં સર્જાતા સાહિત્ય સાથે બહુ ઓછો સંબંધ ધરાવતી ઍરિસ્ટોટલની સાહિત્યવિચારણાઓને સુધારવામાં મઢેંકરે પોતાની બુદ્ધિમત્તાનો કર્યો હતો. જેવી રીતે ભારતના લોકો અનેક દેવતાઓની પૂજા કરે છે તેવી રીતે જ ભારતીય વિવેચકો અનેક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણાઓને આરાધ્યા કરે છે. આર. બી. પાટણકર અવારનવાર કાન્ટનાં લખાણોનો હવાલો આપે છે. સુરેશ જોષી સાર્ત્ર અને મેરીસ માર્લોપોન્તિને અવારનવાર યાદ કરે છે.* કૃષ્ણ રાયણ આનંદવર્ધનને, નગેન્દ્ર ભરતને. એક જ જમાનામાં જીવતા આ ભારતીય વિવેચકો અત્યન્ત સ્વસ્થતાથી આટલી બધી ભિન્ન પરંપરાઓને, ભૂતકાળને ટાંક્યા જ કરે છે. સ્થાનિક પરિવેશની સાહિત્યિક પરંપરાઓ દ્વારા આપણને જે જ્ઞાન મળે છે તેને આધારે સમકાલીન સાહિત્યને સમજવાનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યો છે. આમાં ભાલચંદ્ર નેમાડે અને તેમના મિત્રો અપવાદરૂપ છે.

સાહિત્યનું કોઈ શાશ્વત મૂલ્ય છે જ નહીં કે સાહિત્યવિચારણાઓ સંસ્કૃતિના સીમાડાઓ ઓળંગવાને અસમર્થ છે એવું સૂચવવાનો આશય નથી. પણ સ્થળસમયની દૃષ્ટિએ દૂરદૂરની વિચારણાઓ લાવતી વખતે સાંસ્કૃતિક ભિન્નતાની પૂરેપૂરી અને સ્પષ્ટસૂઝ હોવી જોઈએ તો જ આપણા એવા પ્રયત્નો અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી બની રહે. ભારતીય સાહિત્ય અને તેમને પરાણે લાગુ પાડવામાં આવતી વિચારણાઓ સાવ ભિન્ન સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ ધરાવતાં હોવાને કારણે,

* સુરેશ જોષીની વિવેચનાના કેન્દ્રમાં નવ્યવિવેચન પ્રેરિત રૂપરચનાવાદ હતો.–સં.

તેમની વચ્ચે ખાસ્સું અંતર છે. જો કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચે અંતર જ ન હતું એમ માની લેવું પણ ભૂલભરેલું છે. ખરે હેયગર જેવા વિવેચકે આખી પાશ્ચાત્ય વિવેચન પરંપરામાં અવારનવાર આવું અંતર જોયું છે. હેયગર તો કહે છે કે સર્જક અને વિવેચક વચ્ચેની સંવાદિતાના અભાવ ઉપર જ પાશ્ચાત્ય વિવેચનની વિકાસરેખા અવલંબે છે.

પરંતુ ભારતમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનું અંતર જુદા જ પ્રકારનું છે. પ્રશ્નો માત્ર સૌન્દર્યશાસ્ત્રના કે તત્ત્વજ્ઞાનના નથી પરંતુ સંસ્કૃતિગત રાજકારણના પણ છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી સાહિત્યનાં જે સનાતન મૂલ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તે યુરોપ અને અમેરિકામાં પ્રચલિત થયેલાં મૂલ્યો હતાં. તેઓ આ જ મૂલ્યોને એક માત્ર સનાતન મૂલ્યો તરીકે સ્વીકારીને ચાલતા હતા. સર્જન અને વિવેચનમાં જોવા મળતા અંતર તથા બૌદ્ધિક શૂન્યાવકાશને સ્થાને નવી અને કાર્યક્ષમ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા ઊભી કરીને વિવેચનની પરિસ્થિતિ બદલવાની અશક્તિ – આ બે લક્ષણો વિવેચનની કટોકટી સૂચવે છે.

વિવેચન સામે અસંતોષની જે વિગતો ઉપર જોઈ તેનાથી પણ આ કટોકટીનો સ્વીકાર થાય છે. આ કટોકટી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં જોવા મળેલાં કટોકટીનાં સૂચક લક્ષણો અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પ્રત્યે ભારતીય વિવેચકોની પ્રતિભાવ – આ બધું વીસમી સદીમાં ભાગ્યે જ બદલાયું છે. ૧૮૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ કહ્યું હતું કે મરાઠી લેખકો સાહિત્યના સિદ્ધાન્તો જ જાણતા નથી; ૧૯૮૪માં આર. બી. પાટણકરે આક્ષેપ મૂક્યો કે મરાઠી વિવેચકો સાહિત્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત પ્રશ્નો જ સમજતા નથી. આ બંને વલણોમાં ભાગ્યે જ ભેદ જોવા મળશે. તેમના આક્ષેપોના લક્ષ્યમાં કે કહેવાની રીતમાં ફેરફાર થયો હશે પરંતુ બંનેનો મર્મ એક સરખો જ રહ્યો છે.

ભારત છેલ્લા દાયકાઓમાં પશ્ચિમની બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ઉપર જ જીવે છે એ હકીકતને કશા પ્રમાણની જરૂર નથી. સાહિત્યસર્જન અને વિવેચન ઉપર આ આયાતીકરણે રૈગ્મિન્ટ અને વિઘાતક અસર કરી છે. આ વાત પણ બધા કબૂલે છે. જીવનનાં અન્ય ક્ષેત્રોમાં જોવા મળતી કટોકટીની જેમ સાહિત્યવિવેચનમાં પણ કટોકટી જોવા મળે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના સાંપ્રત પ્રતિભાવો સામે જેવો અસંતોષ છે તેવો જ અસંતોષ શું સંસ્કૃતિ પ્રત્યે પણ નથી? એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે કોઈ પૂછી શકે. આ કટોકટીમાં સંડોવાયેલો પદાર્થ સાહિત્યવિવેચન છે; અને એને માટે જવાબદાર છે કટોકટીને ઓળખતા

વિવેચકની સંવિત્તિ. આ કટોકટીની પૂરેપૂરી વિગતો જાણવા માટે સાહિત્યમાં જોવા મળતી વિવેચનપ્રવૃત્તિઓ તપાસવી પડે અને આ કટોકટીને આપણે કઈ રીતે ઓળખી શકીએ છીએ તે તપાસવું પડે. આ ઓળખ કશી એકલદોકલ ઘટના નથી. આધુનિક ભારતીય બુદ્ધિજીવીની આત્મસંજ્ઞાને નિયત કરતા અનેક પ્રકારના ખ્યાલો દ્વારા આ ઓળખ સ્પષ્ટ થાય છે. દા. ત. ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની આ બધી ટીકાઓને આધારે એવું કહી શકાય કે આ બધાની પાછળ સાહિત્યિક આદર્શવાદ કામ કરી રહ્યો છે. વિવેચનની સતત ટીકા દ્વારા સૂચવાય કે વિવેચન આવું હોવું જોઈએ અને વિવેચન આવું ન હોવું જોઈએ. ભારતીય વિચારકોના મનમાં વિશેષ કરીને વિવેચન અને સર્વસામાન્ય રીતે સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રે આદર્શ પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ ઘર કરી ગયો છે. આ આદર્શવાદ અત્યાર સુધી પરંપરાની અનિશ્ચિત સમજને કારણે વ્યાખ્યાયિત તો થયો જ નથી. ભારતીય વિચારકોના મનમાં સાહિત્યવિવેચન વિશેની સર્વસામાન્ય ધારણાઓને નિયંત્રિત કરતાં વલણોમાં વધુ ઊંડે ઉતરવું હોય તો પરંપરા, પાશ્ચાત્ય વિચારપરંપરા, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર-પરંપરા, સંસ્થાનવાદનો પ્રભાવ અને ભારતીય સાહિત્યનો વધારે પરિચય કેળવવો પડે. આ બધાંનો ખ્યાલ આવે તો કટોકટીની સમજ વધુ સ્પષ્ટ થાય.

પરંપરા

ઘણી ભારતીય ભાષાઓમાં જોવા મળતા અનૌપચારિક કે અર્ધ-ઔપચારિક પરિસંવાદો દરમિયાન અંગ્રેજી સંજ્ઞા ટ્રેડીશન (પરંપરા)નો ઉપયોગ થયા કરે છે. સંસ્કૃતમાંથી ઊતરી આવેલ 'પરંપરા' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ઔપચારિક રીતે થયા કરે છે. આ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે વપરાતી હોવા છતાં બંનેના અર્થ સાવ વિરુદ્ધ છે, ઓક્સફર્ડ ડિક્શનરી પ્રમાણે ટ્રેડીશનનો અર્થ કળા-સાહિત્યના ક્ષેત્રે પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી અને સામાન્યપણે અનુસરાતી માન્યતાઓ થાય છે. જ્યારે પર અને પરા શબ્દોના સમાસથી બનેલ પરંપરા શબ્દનો અર્થ મોનિયર વિલિયમ્સને આધારે 'દૂરનું', આગળનું, દુશ્મન, પાછળ પાછળ, પેલી પાર, અન્ય, અપરિચિત, હવે પછીનું', બીજી બાજુને લગતું,' વગેરે વગેરે થાય છે અથવા ખાસ કરીને જોઈએ તો 'જે અત્યન્ત સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતું હોય અને ખૂબ દૂર દૂરનું હોય, પહોંચી ન શકાય એવા સમયને સામે છેડે છે તે.'

સંસ્કૃત 'પરંપરા'ના અર્થમાં ટ્રેડીશનને ટકાવી રાખવાનો અર્થ એનું આયુષ્ય લંબાવવાનો થાય. કૌટુંબિક અને સામાજિક પરંપરાઓ બદલ ભારતના લોકો

જે ગર્વ અનુભવે છે તે આ પ્રકારનો છે. ઉપયોગી હોય કે ન હોય 'પરંપરા'નું ઉદ્ભવસ્થાન પ્રાચીન હોવું જોઈએ અને કૌટુંબિક વારસા દ્વારા એને ટકાવે રાખવી પડે. 'પરંપરા' તરીકે ટ્રેડીશનના આ અર્થને રૂઢિઓ તરીકે થતા ટ્રેડીશનના પાશ્ચાત્ય અર્થ સાથે ડેલહાઉઝી (વહીવટકાળ ૧૮૪૮–૫૬)ની ખાલસાનીતિના અમલ દરમિયાન ઘર્ષણમાં ઊતરવાનું થયું. આ ખાલસાનીતિને કારણે ડેલહાઉઝીએ નિઃસંતાન ભારતીય રાજાઓના રાજ્ય પડાવી લીધાં. સામાન્ય સંજોગોમાં આ રાજવીઓ દત્તકપ્રથાને અનુસરી શકે અને એને કારણે તેઓ કૌટુંબિક 'પરંપરા' ટકાવી શકે. ૧૮૫૭ના રાજ્યવિપ્લવ પાછળ બે ભિન્ન પ્રકારનાં મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ હતો કે નહીં એની તપાસ રસપ્રદ નીવડે

પરંપરા અને સંસ્કૃતિ વિશેની પાશ્ચાત્ય વિભાવનાઓએ (આ બંને વિભાવનાઓને પરસ્પર સાંકળનાર કડી 'વિકાસ'નો ખ્યાલ પૂરી પાડે છે) ભારતીય સાહિત્યવિચારને ખૂબ જ પ્રભાવિત કર્યો છે. ૧૮૫૭થી (આ જ વર્ષે ઇંગ્લૅન્ડ મૉડેલ પર આધારિત ત્રણ યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના ભારતમાં થઈ હતી, પરંપરાના પૂર્વપશ્ચિમ ખ્યાલો ભારતીય લેખકોના મનમાં સંઘર્ષ પામતા રહ્યા ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને વીસમી સદીની શરૂઆતના દાયકાઓમાં ભારતની લાક્ષણિકતા રૂપ સનાતન અને નૂતન વચ્ચે ચાલ્યા કરેલો ઊહાપોહ પણ આ સંઘર્ષની છાપ પૂરે છે. આ બેમાંથી એકે ય ભૂમિકા વિજયી નીવડી નહીં. એટલે ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત પરંપરા ટ્રેડીશન-નો ઉપયોગ બ્રિટિશ શાસન પૂર્વેના સાંસ્કૃતિક વારસાના સમર્થન માટે કરવામાં આવે છે તો ઘણી વખત *બ્રિટીશ શાસન દરમિયાન જે નવપ્રસ્થાનો થયાં તેના* સંદર્ભમાં કરવામાં આવે છે. આ રીતે પરંપરા (ટ્રેડીશન) વિભાવનાનો ઉપયોગ ઘણીવાર તત્સમતા અને નવપ્રસ્થાનની વચ્ચે થતો રહ્યો છે.

પરંપરાની વિભાવનાનો અનિશ્ચિત અર્થ, આ વિભાવના સાથેના પરંપરાગત અને અર્વાચીન સાહચર્યો વચ્ચેનો વિરોધાભાસ અને એને પરિણામે જોવા મળતી સંદિગ્ધતા–અર્વાચીન ભારતીય સંવેદના જગતની મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓ છે. આમ છતાં આ પ્રક્રિયાના સરલીકરણમાં રહેલાં ભયસ્થાનોથી સભાન થવું જોઈએ. અનેક દિશાઓથી ગ્રહણ કરવાની વૃત્તિ, અનેક ભાષા, અનેક સંપ્રદાય – ભારતીય ઇતિહાસના આ જાણીતા સાંસ્કૃતિક લક્ષણોના સંદર્ભમાં અર્વાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિ આ બંને પ્રકારની પરંપરાઓને આધારે વિકસી છે એ હકીકત જરાય વિવાદાસ્પદ નથી. ભારતીય તરીકે જે ઓળખાય છે તેમાં પણ સંઘર્ષ અને વિરોધાભાસ છે તથા સંસ્કૃત અને અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓ સાથે

સંકળાયેલા સાંસ્કૃતિક પરિબળો વચ્ચે પણ સંઘર્ષ અને વિરોધાભાસ છે એવું સૂચવવા માટે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વચ્ચે જોવા મળતો વિરોધાભાસ વધારે પડતો સ્પષ્ટ છે.

ભારતમાં 'પરંપરા' શબ્દના સ્વીકૃત અર્થમાં બે પાસાં છે : માર્ગ (વિદ્વાનો માટે) અને દેશી (પ્રાકૃત માટે). ભારતીય સંસ્કૃતિમાં પહેલેથી આ બે વચ્ચે સંઘર્ષ અને વિનિમયની પ્રક્રિયાઓ ચાલતી આવેલી છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધોમાં પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાનો પણ ઉમેરો થયો, અને જૂના સંબંધને ખાસ પરિવર્તિત કર્યા વિના વિસ્તાર્યો. આ રીતે ટ્રેડીશન સંજ્ઞાનો અર્વાચીન સંદર્ભ ત્રિપાંખિયા સંબંધને સૂચવે છે. આ સંબંધમાં ત્રણ ભૂમિકાઓ જોવા મળે છે. (૧) દેશી પરંપરા (૨) માર્ગ પરંપરા (૩) પાશ્ચાત્ય પરંપરા. આ દરેક ભૂમિકા બીજી બે સાથે ઘણી બધી રીત સંઘર્ષ કરે છે, સાથે જ વિનિમય કરે છે.

અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓના ઉદ્‌ભવ વખતે સમય, ભાષા અને વ્યક્તિત્વ સાથે સંકળાયેલી વિભાવનાઓમાં મૂળભૂત પરિવર્તનો આવ્યાં. અગિયારમી સદીના આરંભે જે અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓનો ઉદ્‌ભવ થયો તે ભાષાઓએ પરંપરાનો સંસ્કૃત સંદર્ભ સંપૂર્ણપણે આત્મસાત્ કર્યો ન હતો. સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટતાવાદમાંથી મુક્ત થઈને આ પ્રાદેશિક ભાષાઓએ ઉપર ગણાવી તે 'વિભાવનાઓનું' માનવીકરણ કર્યું. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન ઈશ્વરીય અને માનવીય વચ્ચે, પરાભૌતિક અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વચ્ચે, નાગરી અને પ્રાકૃત વચ્ચે સંઘર્ષો જન્મ્યા. આને પરિણામે જગતના આદર્શવાદી અને અનુભવનિષ્ઠ દૃષ્ટિકોણ વચ્ચે પણ સંઘર્ષ શરૂ થયો. એટલે જ્યારે બ્રિટીશ શાસને પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ભારતમાં આણી ત્યારે પરંપરા અને નવપ્રસ્થાન વચ્ચેનો સંઘર્ષ અજાણ્યો ન હતો. ભારતીય પરંપરા અને પાશ્ચાત્ય પરંપરા જ્યારે એકી સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતી થઈ ત્યારે એને કારણે ઊભા થતાર સાંસ્કૃતિક મતભેદોનો ખ્યાલ જરાય હતો જ નહીં એમ ન કહી શકાય. આમાંથી એવું ફલિત થાય છે કે ભારતીય સંસ્કૃતિ સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે તેના કરતાં વિશેષપણે પરાયો પ્રભાવ ઝીલવાને માટે તત્પર હતી. બ્રિટીશ શાસન પોતાની સાથે જે સંસ્કૃતિ લઈને આવ્યું હતું તેની સાથે ભારતનો સંબંધ સહકાર અને સંઘર્ષની જે સંકુલ ભૂમિકાએ સ્થપાયો હતો તેનો ખુલાસો પણ આના દ્વારા મળી રહે છે. એટલે પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો સ્પષ્ટ, આત્યન્તિક ભેદ વાસ્તવિક હોવાને બદલે કાલ્પનિક વિશેષ છે.

એમ. એન. શ્રીનિવાસન, મિલ્ટન સીંગર અને એડવર્ડ શીલ્સ જેવા સમાજશાસ્ત્રીઓના સંશોધને પુરવાર કર્યું છે કે ભારતીય સમાજમાં સાંસ્કૃતિક પ્રવાહોની ગતિવિધિ અત્યન્ત સંકુલ છે. ખાસ કરીને મદ્રાસમાં વસની કોઈ જાતિના અભ્યાસ દ્વારા સિંગર જણાવે છે કે ભારતીય સમાજ પરાઈ સંસ્કૃતિના લક્ષણો જોઈ વિચારીને સ્વીકારે છે. અને પછી એ લક્ષણોને પરંપરાગત સ્પર્શ આપીને પોતાનાં જ હોય એવાં બનાવી દે છે સિંગરના નિરીક્ષણો દ્વારા જરૂર સમજે છે કે પરાઈ સંસ્કૃતિના પ્રભાવને નિયંત્રણમાં રાખવાની અને તેમને પોતાને અનુરૂપ બનાવી દેવાની કોઈક જન્મજાત શક્તિ ભારતીય સમાજમાં છે. બીજા શબ્દોમાં પરંપરાગત ભારતીય સંસ્કૃતિ નવી પરિસ્થિતિઓને પોતાની શરતે અનુકૂળ કરી લેવાની નોંધપાત્ર ક્ષમતા ધરાવે છે. આ અનુકૂલનની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતા સંઘર્ષ તરફ લઈ જતી નથી. આ રીતે જોઈશું તો ખ્યાલ આવશે કે ઓગણીસમી સદીના અને અત્યારના બુદ્ધિજીવીઓ પરંપરા વિરુદ્ધ આધુનિકતા વિરોધનો જે ઊહાપોહ કરે છે તે ભારતમાં સામાજિક પરિવર્તનની પ્રક્રિયાઓ વિશેની અધૂરી સમજવાળો છે. પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો આત્યંતિક સંઘર્ષ કદાચ બ્રિટીશ શાસન દ્વારા સૂચવાયેલા સાંસ્કૃતિક સંબંધોના જ્ઞાનવિજ્ઞાનની નીપજ હતો. આ આખી ભૂમિકાનો વારસો હવે સાહિત્યવિવેચન ધરાવતું થયું છે. સાહિત્યવિવેચનમાં પૂર્વપશ્ચિમનો વિરોધ ખૂબ જ જોરશોરથી ચર્ચાવામાં આવે છે અને આખી ચર્ચા નિરર્થક અને ગેરમાર્ગે દોરનારી પુરવાર થાય છે.

ભારતીય વિવેચકોએ અવારનવાર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચનની કેટલીક વિભાવનાઓને સાથે સાથે મૂકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે (ભરત –એરિસ્ટોટલ; કંટક; હાસ્ય – મેરેડીથ – જી એસ. અમૂર; ધ્વનિ – એલિયટઃ કૃષ્ણ રાયણ, કરુણ–ટ્રેજેડી–આર. બી પાટણકર) આ સન્નિધિકરણ પાછળની માન્યતા એવી છે કે સમકાલીન ભારતીય વિવેચક ત્રિભેટે ઊભો છે અને તેણે આ આત્યંતિક વિરોધની ભૂમિકામાં રહીને પોતાના સાહિત્યિક માપદંડ સાચવી સાચવીને પસંદ કરવાના છે. દા. ત. ભરત મુનિના સિદ્ધાંત ઉપર વી. વાય. કંટકના ખૂબ જ સુંદર લેખમાં ભરતના નાટ્યસિદ્ધાંતનો વિચાર એરિસ્ટોટલની નાટ્યચર્ચાના સન્દર્ભે કરવામાં આવ્યો છે!

'ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિરૂપિત સિદ્ધાન્તચર્ચાને તપાસવા માટે એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર સગવડભર્યું આરંભબિંદુ છે – નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાં જોખમભરી ડૂબકી મારવા માટે આ વધુ સલામતી ભર્યો માર્ગ છે. આજે આપણે જે વિવેચનાત્મક ઓજારો પ્રયોજીએ છીએ તે મોટે ભાગે તો પ્લેટો –

એરિસ્ટોટલ દ્વારા પાંગરેલી પાશ્ચાત્ય પરંપરામાંથી અપનાવેલાં છે. વળી એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર એક નમૂનો પણ પૂરો પાડે છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં જોવા મળતાં ઘણાં વિશિષ્ટ લક્ષણોથી તદ્દન જુદાં લક્ષણો એરિસ્ટોટલમાં જોવા મળે છે.'

આવી સ્પષ્ટતા અને વિશદતાથી વિવેચક આપણને નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાંથી લઈ જાય છે અને 'શું' આપણું નાટક એરિસ્ટોટલ તથા ભારતની વચ્ચે ઝૂલતું રહ્યું છે અને આમ ત્રિભેટે છે એમ કહી શકાય?' પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનું આપણા ઉપર છોડી દે છે.

પ્રો. કંટક જે રીતે ભરત અને એરિસ્ટોટલના વિકલ્પો ધરીને ભારતીય નાટકની કપરી સ્થિતિના મૂળભૂત કારણ તરીકે પૂર્વપશ્ચિમ વિરોધને આગળ કરે છે તે ઓગણીસમી સદીમાં શિક્ષણ વિશે ચાલેલી ચર્ચાની યાદ અપાવે છે. એ ચર્ચા દરમિયાન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી એમ બે જ વિકલ્પો આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યા હતા.[?] સંસ્કૃત કાવ્યવિચાર પાસે પાછા જવું કે પાશ્ચાત્ય કાવ્યવિચાર પાસે જવું એવી આધુનિક ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની દ્વિધાના મૂળમાં પણ એ જ માન્યતા જોવા મળે છે. સાંપ્રત સાહિત્યવિવેચનનાં પ્રધાન ગણાતાં આ બે વલણો સ્વીકારી લે છે કે ભારતીય ભાષાઓના સર્જકો–વિવેચકોને પૂર્વપશ્ચિમની વૈચારિક પરંપરાઓ સુલભ છે. *

* લેખકના પ્રગટ થનાર 'ટ્રેડીશન એન્ડ એમ્નેશીઆ' ગ્રંથના એક અંશ.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

અનુવાદ: સુભાષ દવે

કળા એટલે શું ?

(‘વિશ્વભારતી’માં ૧૯૨૨ની સાલમાં મૂળ અંગ્રેજીમાં ‘ધ મીનિંગ ઑવ્ આર્ટ’ શીર્ષક હેઠળ પ્રગટ થયેલા આ લેખ તરફ પ્રથમ વાર અંગ્રેજ વિવેચક ફંળચ્યુ. ભી. આચાર્યે મુલ્કરાજ આનંદનું ધ્યાન ખેંચેલું. શતાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે પ્રકાશિત થયેલાં રવીન્દ્રનાથના લખાણોના સંગ્રહમાં આ લેખ ચૂકી જવાયો હતો. ‘કાવ્યતત્ત્વવિચાર’માં ‘સાહિત્ય અને સાગર’ શીર્ષક હેઠળ પ્રકાશિત થયેલા લેખમાં આનન્દશંકર ધ્રુવે રવીન્દ્રનાથના આ લેખનો સંદર્ભ લીધો છે. –અનુવાદક.)

અથર્વવેદનો એક નોંધપાત્ર શ્લોક એમ કહે છે કે, માનવસૃષ્ટિમાં જે કંઈ મહાન છે, તે ‘ઉચ્છિષ્ટ’નો (उत्+शिष्–ઊંચું શિષ્ટ: આનંદશંકર ધ્રુવ) આવિષ્કાર છે:

ऋतं सत्यं तपो राष्ट्रं श्रमो धर्मश्च कर्म च ।
भूतं भविष्यद् उच्छिष्टे वीर्यं लक्ष्मीर्बलं बले ॥

[પ્રામાણિકતા, સત્ય, પુરુષાર્થ, રાષ્ટ્ર, શ્રમ, ધર્મ, કર્મ, શક્તિ, સંપત્તિ, ભૂત અને ભવિષ્ય – આ બધું પેલા ‘ઉચ્છિષ્ટ’નો જ શક્તિવિશેષ છે.] તાત્પર્ય કે મનુષ્યની પાયાની જરૂરિયાતોની પાછળ રહીને આ ‘શક્તિવિશેષ’ દ્વારા જ મનુષ્ય પોતાને અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે.

પ્રસિદ્ધ વેદભાષ્યકાર સાયણાચાર્ય કહે છે, કે “यज्ञे, हुतशिष्टस्य, ओदनस्य सर्वजगत्कारणभूत ब्रह्मभेदेन स्तुतिः क्रियते।”–(યજ્ઞવિધિ પૂરી થયા પછીનું

ફુતશેષ દ્રવ્ય બ્રહ્મ(જગતનું આદિ કારણ)નું પ્રતીક ગણાય છે; તેથી એની સ્તુતિ કરવામાં આવે છે.)

આ વિવરણને આધારે કહી શકાય કે બ્રહ્માની 'ઉચ્છિષ્ટ' શક્તિ નિઃસીમ છે. જગતની શાશ્વત ચાલતી પ્રક્રિયામાં અ-નિવાર્યપણે આ 'ઉચ્છિષ્ટ' શક્તિની અભિવ્યક્તિ થતી હોય છે. સર્જનમાત્રના મૂળ સ્રોતની વિચારણા આ નિમિત્તે સ્પષ્ટ થાય છે. પ્રાણીસૃષ્ટિમાં, મનુષ્ય એની જરૂરિયાતોના પ્રમાણમાં અખૂટ જીવનશક્તિ અને મનોતાકાત ધરાવે છે. આ શક્તિ જ એને વિભિન્ન ક્ષેત્રોમાં સર્જન ખાતર સર્જન કરવા પ્રેરે છે. બ્રહ્માએ સ્વયંસ્ફુરિત સૃષ્ટિ સર્જી છે, એ જ રીતે કલાસર્જક કશુંક રચે છે. કલાસર્જનનો એને કોઈ સીધો ઉપયોગ અપેક્ષિત નથી. એનાંમાં જે 'શક્તિવિશેષ' છે, એનો જ એ આવિષ્કાર છે; એનું જ એ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આમ કહી શકાય કે લુલ્લકતા નહિ, પણ 'શક્તિપુંજ' કલાનિર્મિતિમાં નિમિત્ત હોય છે. આપણી પાસે અવાજ છે. રોજબરોજના જીવનમાં, આવશ્યકતા પ્રમાણે આપણે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ —જેમકે બોલવામાં, બૂમો પાડવામાં. પરંતુ ક્યારેક એનો ઉપયોગ ગાનમાં કરીએ છીએ ને આપણને એમાં આનંદનો અનુભવ થાય છે. કલા જીવનસંપત્તિને પ્રગટ કરતી હોય છે. પરિપૂર્ણ રૂપનિર્મિતિ દ્વારા એનો મુક્ત આવિષ્કાર કરવાની એ નેમ રાખે છે. આ સિવાય અન્ય કશુંય પ્રયોજન એને અભિપ્રેત નથી હોતું.

જડ પદાર્થોને હકીકતનિષ્ઠ અસ્તિત્વની મર્યાદા હોય છે, જ્યારે જીવન સતત પરિવર્તનશીલ છે. એ જ એની સર્જનશીલતા છે. કારણ કે સીમોલ્લંઘનમાં રાચતું પેલું 'ઉચ્છિષ્ટ' તત્ત્વ જીવનમાં રહેલું છે. સ્વાનુભૂતિની અભિવ્યક્તિ માટે એ અવિરામ સક્રિય રહેતું હોય છે; વિભિન્ન રૂપે એ પ્રગટ થવા મથે છે. આપણું સચેતન શરીર શું છે? એને જીવન્ત અંગો હોય છે; આ અંગો વડે એ કાર્યક્ષમ રહ્યું હોય છે. અને એ જ તો અંગોનું મહત્ત્વ છે. પરંતુ આ અંગોને રાખવા માટેનું શરીર એક સાધન છે, એવું કહી શકાય ખરું? ઉદર, હૃદય, ફેફસાં, મગજ આ બધાં અંગો શરીરમાં છે; તો આ અંગોને ભરવાની શરીર એ કોથળી છે, એવું કહેવાય ખરું? નહીં જ. શરીર તો એક મૂર્ત રૂપ છે, પ્રતિરૂપ છે. વૈયક્તિકતા એનાથી પ્રગટ થાય છે. અને વૈયક્તિકતાનો એ માધ્યમથી વિનિમય શક્ય બને છે. એ અર્થમાં વૈયક્તિકતાનું એ માધ્યમ છે. આ જ તો એનું સર્વોત્કૃષ્ટ મૂલ્ય છે! રંગ, રૂપ અને ગતિશીલતા એના સંકેતો છે. આ સંકેતો પેલા 'ઉચ્છિષ્ટ'ની જ સંપત છે. આત્માભિવ્યક્તિ માટેના આ સંકેતો છે, આત્મસંરક્ષણ માટેના નહિ.

સર્જનસમસ્તના મૂળમાં વિરોધાભાસ રહેલો છે; કહો કે તાર્કિક વિરોધ. બે પરસ્પર વિરુદ્ધ બળો વચ્ચેની સતત સમતુલા રચવી, એ જ એની પ્રક્રિયા છે. આપણે કહ્યું જ છે કે, પરિપૂર્ણતા સિદ્ધ થાય એ માટે જ પેલું 'उच्छिष्ट' એક ચાલક બળ બની રહે છે. પરંતુ અનંત કે મૂર્ત થવા માટે તો સાન્તતાનું માધ્યમ સ્વીકારવું જ પડે. ઋતની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો વાસ્તવના તત્ત્વ રૂપે જ થઈ શકેને? ઉપનિષદમાં આપણને બે પરસ્પર વિરોધી ઉક્તિઓ મળે છે, વસ્તુમાત્રના ઉદ્ભવની વિચારણાના સંદર્ભે: એક બાજુ એમ કહેવામાં આવ્યું છે કે, आनन्दध्येव खल्विमानि भूतानि जायन्ति । (સૃષ્ટિના સર્જનના મૂળમાં આનંદ તત્ત્વ રહેલું છે). તો બીજી ઉક્તિ છે: स तपो तप्यत्तः स तपस्तपत्व सर्वसृजत यदिदम किञ्च । (ઈશ્વરે તપ કર્યું, એનાથી અગ્નિ ઉત્પન્ન થયો. એમાંથી આ સર્વ કંઈ જન્મ્યું.)

બ્રહ્માનો આ સર્જનાત્મક આવિષ્કાર આ પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને સ્વીકારે છે. એ બે તત્ત્વો તે નિરંકુશ આનંદ અને સંયમશીલ તપસ્યા. અનંતની આ સાન્તતા એ જ વૈયક્તિક સ્વરૂપ છે. ઈશ્વર સર્જન કરે છે, ત્યારે એ વૈયક્તિક રૂપ લે છે: कविर्मनीषिः परिभूः स्वय भूर्यतत्वथ्यतो स्थान व्यदधत शाश्वतीभ्यः समभ्यः । (અસ્તિત્વની આંતરિક જરૂરિયાતો પૂરી પાડનાર એ કવિ છે, મનીષિ છે, સર્વસત્તાધીશ છે, સર્જકપિતા છે).

સ્વ-અનુશાસન એ સ્વીકારે છે. અને એ રીતે ક્રીડા સતત પ્રવર્તતી રહે છે. એ ક્રીડા તે જ આ જગત. વ્યક્તિ જગતના સંબંધમાં આવે છે અને વાસ્તવ આકાર લે છે. તાત્ત્વિક રીતે વસ્તુ એક જ હોય, પણ દૃશ્યમાન સ્વરૂપે એ પૃથક્ પૃથક્ ભાસે. આ 'દૃશ્યરૂપ' તે જ કલા કહી શકાય. કલાનું સત્ય तत्त्व નહિ, અભિવ્યક્તિ છે, ને આ અર્થમાં વિજ્ઞાન, અધ્યાત્મવિદ્યા તાત્ત્વિક સત્ય સાથે નિસ્બત રાખે છે, જ્યારે કલાની નિસ્બત લૌકિક તથ્ય સાથે રહેલી હોય છે.

૨

આ જગત પુરુષોત્તમની ક્રીડા છે. એ રીતે જગતને આપણે કલા તરીકે ઓળખી શકીએ. પુરુષોત્તમ નામ-રૂપાત્મક આ જગત રચવાની ક્રીડા કરે છે, અને આનંદ માણે છે. આ નામ-રૂપાત્મક જગતનાં ઘટક દ્રવ્યો આપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પરિણામ શું આવે છે? આ ઘટક દ્રવ્યો હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે! દૃશ્યરૂપની પાછળ, નામની પાછળ રહેલું અદૃશ્ય-અનામી દ્રવ્ય ક્યારેય પ્રત્યક્ષ થતું નથી! જીવન શું છે, એમ પ્રશ્ન પૂછી એનું બૌદ્ધિક વિભાવન કરવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે સજીવ કોષો વિશે આપણે વિચારી શકીએ

-છીએ ખરા, વળી આ કોષોમાં કાર્બન, નાઈટ્રોજન અને એવા અનેક વાયુઓ છે, એમ પણ આપણે જાણી શકીએ છીએ ખરા ! પરંતુ આ જ તે જીવન -છે? વિભિન્ન ઘટક દ્રવ્યો દ્વારા મૂર્ત રૂપે પ્રતીત થતો આ જીવનરૂપી પદાર્થ જીવન વિશે તો જાણે કશું જ બોલતો નથી ! તમે એને માયા રૂપે ઓળખી શકો. તમે આ 'માયા'માં ન માનવાનો ઢોંગ પણ કરી શકો ! પરંતુ પેલા મહાન કલાવિધાયક માયાવીને એની કશી સ્પૃહા નથી.

કલા માયા છે. કેમ કે એ જેવી છે, તેવી છે. એની કોઈ બીજી વ્યાખ્યા ન થઈ શકે. એની 'સંદિગ્ધતા' એ કયારેય ઢાંકતી નથી. એની વ્યાખ્યાનો એ ઉપહાસ જ કરે. નિત્ય પરિવર્તનશીલતામાં જ રાચતી રહીને સંતાકૂકડીમાં એ ક્રીડાન્વિત રહે છે.

આમ આ જીવન જે સતત મુક્તિનો વિસ્ફોટ છે તેનું માપ પ્રતિક્ષણ તેની મૃત્યુ તરફની ગતિ દ્વારા મળે છે. પ્રત્યેક દિવસ મરણ છે, કહો કે પ્રતિક્ષણ મરણ છે, મૃત્યુની સીમા ન હોત તો આ જીવન શાશ્વત મૂંગી ને જડ મૃત્યુહીન રણભૂમિ હોત ! ન એને કોઈ આકાર હોત ! એથી જ જીવન માયા છે. નેતિ-વાદીઓ એને 'છે–નથી' રૂપે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. જીવનમાં જે કંઈ અનુભવાય છે, તે લયનું તત્ત્વ છે. આ તત્ત્વ રૂપે જ એ પ્રગટ થાય છે. ખડકો અને ખનિજ પણ આથી કંઈ વિશેષ છે ખરાં? વિજ્ઞાને પણ એમ પુરવાર નથી કર્યું શું કે ઘટક–ઘટક વચ્ચેનો જે કંઈ તફાવત હોય છે, તે લયની બાબતમાં જ હોય છે? સોનું અને પારો – આ બે વચ્ચે પાયાનો ભેદ શો છે? બંનેના અણુકીય બંધારણના લયમાં જે તફાવત છે, તે જ, જેવી રીતે પ્રજા અને રાજા વચ્ચેનો ભેદ બંધારણગત નહિ, પણ તેમની પરિસ્થિતિ અને સંજોગોના આંકના સંદર્ભે હોય છે. દશ્યની પાછળ કલાસર્જક છુપાયેલો રહે છે. એ લયનો જાદુગર છે. તુચ્છને સત્ત્વમાં રૂપાયિત કરે છે.

આ લય એટલે શું? એ એક ગતિ છે. સંવાદી નિયંત્રણ વડે જન્મતી એ ગતિ હોય છે. સર્જક કલાકારનું એ સર્જકતારૂપી બળ હોય છે. ગદ્યનો શબ્દ લયબદ્ધ નથી હોતો. ત્યારે વાસ્તવની એક સ્થાયી છાપ નથી પાડી શકતો. પરંતુ એને જો લયબદ્ધ કરવામાં આવે છે તો તુર્ત જ એ જીવન્ત બને છે અને ઝળહળી ઊઠે છે. ગુલાબનું ફૂલ લો. એનું પણ એવું જ છે. ગુલાબ ગુલાબ છે તે એની પત્તીઓના ગરમાં જે કંઈ છે, તેને લીધે જ. પરંતુ ગર પોતે ગુલાબ નથી જ. ગુલાબ તો મૂર્ત રૂપ છે, માયા છે. ગરનો જ આગ્રહ રાખીએ તો ગુલાબ હાથમાં નથી આવતું ! કહો કે અનંતની સાન્તતાનો ભેદ ઊંડો

જાય છે. પેલી સ્થિતિ અંતર્ગત જ જે ગતિશીલતા છે, તે રૂપે મને સુહાજ દેખાય છે. પરિપૂર્ણ સંવાદિતા ધરાવતા ચિત્રમાં જેવો ગત્યાત્મકતાનો ગુણ પ્રતીત થાય છે, તેવો જ આ અનુભવ છે. આપણી ચેતનાને એ એવો ઝોલો ખવડાવે છે કે આપણે સંગીતનો અનુભવ કરીએ છીએ. ચિત્રમાં જો રંગ અને રેખાનો કોઈ મેળ જ જામ્યો ન હોય તો એ નિર્જીવ જ બની રહેવાનું.

લયસિદ્ધિ કલાકૃતિને વિશિષ્ટતા અર્પે છે. એ વૈશિષ્ટ્ય ગતિશીલતા અને સ્થિરતાની પરસ્પર વિરોધી સ્થિતિના સંદર્ભમાં સમજીએ. આકાશના તારા જેવા સ્થિર ભાસે છે! પણ તે સ્થિર નથી જ. હીવાની જ્યોત સ્થિર દેખાય પણ એ સ્થિર નથી જ! અર્થાત્ એ સ્થિરતા એક આભાસી સ્થિરતા છે; તેમ લયસિદ્ધિ દ્વારા કલાકૃતિ સ્થિતિ અને ગતિશીલતાનો આભાસ રચતી હોય છે. મહાન ચિત્ર હંમેશા બોલી ઊઠતું હોય છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રના સમાચાર મૃતજાત હોય છે, પછી ભલેને કોઈક કરુણ બનાવ વિશેનાથ તે હોય! કેટલાક સમાચારો તો સામવિદોની જટિલ દુનિયામાં ચવાઈ ગયેલા ય હોવાના. આ સમાચારોને જો લયબદ્ધ કરવામાં આવે તો એની ચમક બતાવ્યા વિના રહેશે નહિ. એ જ કલા. લયનું તત્ત્વ જાણે જાદુઈ લાકડી છે. એનો સ્પર્શ કોઈ પણ પદાર્થને શાશ્વત વાસ્તવમાં રૂપાન્તરિત કરી આપી શકે છે; અંગત ભિન્નઅંગતતાનો વ્યાપ પામી શકે છે. એવી કલાનો આસ્વાદ આપણી પાસે ઉદ્ગારાવે કે, "હું જેમ મને ઓળખું છું તેમ જ તને ઓળખું છું, તું વાસ્તવ છે."

૩

કલાના પ્રયોજન સંબંધી આ પૂર્વે પણ મેં મારા વિચારો પ્રગટ કરેલા. એમાં મેં કહેલું કે "કલાના સંદર્ભે આપણે સૌન્દર્યનો વિચાર કરીએ ત્યારે 'સૌન્દર્ય' સંજ્ઞાનો સામાન્ય અર્થ અભિપ્રેત નથી જ હોતો; એની સૂક્ષ્મ અર્થચ્છાયા લક્ષમાં લેવાની છે. કોઈ કવિએ આ ઉક્તિમાં એવી અર્થછાયા સૂચવી છે: ઋત સૌન્દર્ય છે, સૌન્દર્ય ઋત છે. કોઈ કલાકાર ભલે જોવા ન ગમે એવા જીર્ણ-શીર્ણ વૃદ્ધનું ચિત્ર કેમ ન દોરે? પણ એ ચિત્રની વાસ્તવિકતા જો આપણી ચેતનાને સ્પર્શી જાય તો આપણે એ ચિત્રને સિદ્ધ ચિત્ર તરીકે જ ઓળખીશું.

જીવનની નિરર્થક કરુણતાઓને શાસ્ત્રીય રીતે કદાપિ સુન્દર ન કહી શકાય. પરંતુ કલાની પૃષ્ઠભૂમિમાં એ પ્રગટ થાય છે, ત્યારે વાસ્તવની પ્રતીતિજનકતાને કારણે તે આપણને આનંદાનુભૂતિ કરાવતી હોય છે. આના પરથી આપણે આવો સિદ્ધાન્ત તારવી શકીએ: અંતર્નિહિત લક્ષ્યને બળે જે કોઈ પદાર્થ તેના

એતદ્

અસ્તિત્વનો આપણા પર પૂર્ણ પ્રભાવ પાડી શકે તે પદાર્થ સુન્દર કહી શકાય. સંસ્કૃતમાં એને 'મનોહર' કહેવામાં આવે છે. જ્ઞાતા અને જ્ઞાત વચ્ચેનું જે મન છે, તે આ 'મનોહર' છે. આપણી અસ્તિત્વગત ચેતનાને ઉદ્દીપિત કરતી બધી વસ્તુઓ વિશે મૂળભૂત રીતે આપણે અનુકંપાશીલ હોઈએ છીએ. આપણું અસ્તિત્વ છે, એનું સત્ય એ છે કે અન્ય દરેક વસ્તુનું પણ અસ્તિત્વ છે જ.

જ્યારે અન્ય કશાકની પ્રામાણિક પ્રતીતિ આપણને થાય છે, ત્યારે એ પ્રતીતિ 'હું' મારામાં છું', એ ચેતનાસ્વરૂપનો જ વિસ્તાર છે; એની જ અનંતતાની એ ઓળખ છે. દુર્ભાગ્યે, આપણી મર્યાદાઓને કારણે અને અનેક કામોમાં વ્યસ્ત રહેવાના પરિણામે આપણા વિશ્વનો મોટો ભાગ આપણી અડોઅડ હોવા છતાં આપણા ધ્યાનનો વિષય બનતો રહી જાય છે. એ ઝાંખો રહે છે, આપણી પાસેથી એ પસાર થઈ જાય છે; પડછાયાનો જ જાણે કાફલો, દીવાબત્તીવાળા રેલવે કોમ્પાર્ટમેન્ટની બારી પાસેથી રાત્રે બહારનું દૃશ્યફલક દેખાય તેમ જ. યાત્રી જાણે છે ખરો કે બહિર્જગત છે ખરું, એનું મહત્ત્વ પણ છે જ, પરંતુ તત્ક્ષણ પૂરતું તો એને માટે રેલ-ગાડીનું જ મહત્ત્વ છે. આ જગતના અસંખ્ય પદાર્થોમાંથી થોડાય આપણી ચેતનાના પ્રકાશમાં આવે અને આપણા માટે એનું 'વાસ્તવ' રચાય તો એ આપણા સર્જકચિત્ત પાસે શાશ્વત પ્રગટીકરણ માટે હંમેશનો અવાજ ઉઠાવે. આપણી જાત મારેની શાશ્વતતા આપણે ઝંખીએ છીએ; એ વૃત્તિના જેવી જ સર્જકચિત્તમાં ઊઠેલી – અનુભવને શાશ્વત રૂપે પ્રગટ કરવાની – ઝંખના છે.

સ્વાર્થવૃત્તિથી જે વસ્તુઓને આપણે વળગેલાં હોઈએ છીએ તે પણ વાસ્તવના જ સ્ફુરણો છે, એમ મારું કહેવાનું નથી જ. ઊલટાનું હું તો એમ માનું છું કે આપણી જાત સાથેના અધ્યાસથી આ બધું ગ્રસિત છે. પ્રિયતમાને મુકાબલે ચાકર આપણા માટે અધિક વાસ્તવ નથી જ. ઉપયોગિતાવાદીની સંકુચિત દૃષ્ટિ આપણું ધ્યાન પૂર્ણ માનવથી ખેસવી લઈ કેવળ ઉપયોગી માણસ પર કેન્દ્રિત કરે છે. બજારુ કિંમતની છાપ વાસ્તવનું અંતિમ મૂલ્ય ભૂંસી નાખે છે. બૃહદ-આરણ્યકમાં કહ્યું છે કે પુત્રૈષણા પુત્ર પ્રત્યેની પ્રીતિનું કારણ નથી, પુત્ર પ્રિય છે તે તો સ્વાર્થને ખાતર જ!

આનો અર્થ એ છે કે પિતા પુત્ર નિમિત્તે પોતાની નિકટવર્તી ને નિગૂઢ વાસ્તવિકતા વિશે સભાન બને છે. પોતાનો પુત્ર કશી ખોડ વિનાનો છે, સુન્દર છે એ એના ખરા આનંદનું કારણ નથી, ખુશીનું ખરું કારણ તો એ છે કે પુત્ર એને માટે નિઃશંકરૂપે વાસ્તવનો અનુભવ છે. અગાઉ મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે આપણો આનંદ વાસ્તવનું તટસ્થદર્શન છે. બધી કલાઓ અને

સાહિત્યમાં આનંદનું મૂળ આ છે. વાસ્તવ સ્વયંપર્યાપ્ત મૂલ્ય તરીકે આ કલાઓમાં અભિવ્યક્તિ પામતું હોય.

આપણા ચિત્તમાં ઘણી બધી ઘેરી છાપો પડેલી હોય છે. એ કેટલીક વૃત્તિઓના સંસર્ગમાં આવે છે; પરિણામે આપણી ચેતનામાં વિવિધ સ્પંદનો જાગી ઊઠે છે. સ્પંદનોનો આ આવેગ આપણી ગતિવિધિને, આપણા અવાજને નિયંત્રિત કરે છે. અને એ જ આપણને રંગ, રેખા, સૂર જેવાં માધ્યમોમાં સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ માટે ફરજ પાડે છે. મને અહીં એક પ્રસંગ યાદ આવે છે: શાળાની દીવાલ પર અતિશયોક્તિભર્યા અક્ષરો અંકિત હતા: "બિપિન પહેલા નંબરનો ગધેડો છે." મને ગંમત તો પડી. પરંતુ એ સાથે મને મારા પ્રશ્નનો જવાબ એમાંથી સૂઝયો!: પ્રશ્ન હતો: કલા એટલે શું?

બિપિન ઊંચો છે અથવા તો બિપિનને શરદી થઈ છે, એવી કશી વિગત જાહેર કરવાની કોઈને જરાસરખીયે દરકાર નથી. સામાન્યતઃ બિપિન વિશેની છાપ વિશે સૌ ઉદાસીન છે. પરંતુ જો આપણે એને ચાહતા હોઈએ કે ધિક્કારતા હોઈએ તો બિપિનનું હોવાપણું ઊર્મિના આવેગનો સ્પર્શ પામીને જ પ્રગટવાનું. ત્યારે આપણું મન તટસ્થ ન રહી શકે. મન બિપિનના વિચારમાં એવું પરોવાય છે કે અન્ય બહુવિધ વિચારો આપણે માટે બિનમહત્ત્વના બની જાય છે. અને મન એવી પેરવી કરવા માંડે છે કે બિપિનનું જે રૂપ આપણને અનુભવાયું તેવું બીજાને પણ અનુભવાય! છોકરો બિપિન પ્રત્યે ચિડાયો છે. એ ચીડને શાશ્વત અભિવ્યક્તિ આપવી છે, સર્વસ્વીકૃતિ બને એવી. પરંતુ એ માટે એની પાસે પર્યાપ્ત સાધન નથી! ખાલી કોલસો છે, બીજું કશું નહિ અને આવડત તો છે જ નહિ! જ્યારે એના જ આદિકાળના પૂર્વજોએ તેમના ક્રોધના આવેગોને કેવી અભિવ્યક્તિ આપી છે! પ્રભાવક ક્રિયારૂપે તો તેઓએ ક્રોધ પ્રગટ કર્યો જ છે, એ સાથે રંગો, પીંછાં, ખોટાં ઘરેણાં અને નૃત્યનો ઉપયોગ કરીને તેઓએ ભવ્ય રૌદ્રની અભિવ્યક્તિ કરી છે; પેલા છોકરાએ આમ તો માત્ર ભીંત પર લખ્યું એમાં એના ક્રોધને એ શાશ્વત અર્પવા માંગતો હોય એવી એની ઝંખના જોઈ શકાય. લાચારીપૂર્વક જાણે એણે રંગ અને લયાત્મક રેખાનો આશરો લીધો. એની આ ચેષ્ટા મને ચિત્રકલાના કીર્તિવંત અગ્રેસરો અને જગવિખ્યાત ગુફાઓમાંનાં ભીંતચિત્રોનું સ્મરણ કરાવે છે! એ કલાકારોએ પણ કેટલીક વ્યક્તિઓ વિશેની તેમની છાપો અને છૂટાછવાયા પ્રસંગોને શાશ્વત રૂપ આપવાનો કલાપુરુષાર્થ જે રીતે કરેલો, તેવી રીતે (ભલે નબળો) આ છોકરાનો પ્રયત્ન પણ કેમ ન ગણવો?

કલાસર્જન હકીકતો અને વિચારજગતનું ઊર્મિમય નિરૂપણ કરે છે. આ નિરૂપણ કેમેરાની ફોટોગ્રાફી જેવું કદાપિ ન હોઈ શકે. કેમેરાની ફોટોગ્રાફીમાં તેજછાયાની પ્રયુક્તિથી વિગતો યથાવત્ ઝિલાય છે. વિગતોની પસંદગીમાં સારાસારનો વિવેક એમાં હોતો નથી. આપણું વૈજ્ઞાનિક ચિત્ત તટસ્થ હોય છે. તથ્યો એ ઠેરે કહેલે સ્વીકારે છે. એમાં પસંદગીને અવકાશ નથી. કલાકારનું ચિત્ત દઢપણે વિશિષ્ટ વલણ ધરાવે છે. વિષયપસંદગી પૂરતું જ નહીં, વિષયની વીગતોની પસંદગીમાં પણ આ વલણ સક્રિય પ્રવર્તતું હોય છે. વિષયવસ્તુને એવો ઉઠાવ આ તત્ત્વ આપે છે કે એથી એનું આગવું વ્યક્તિત્વ ઊપસે છે. સર્જક-સર્જકતું વૈશિષ્ટ્ય આ તત્ત્વ પર નિર્ભર છે. વિજ્ઞાની ચંડોળ પક્ષીઓની વાત કરશે તો એમના તથ્યમાં એકરૂપતાની પ્રક્રિયાનો અનુભવ થશે, જ્યારે કલાકારો અને કવિઓ જે તથ્ય પ્રસ્તુત કરશે તેમાં વિસદશતાની પ્રક્રિયા છે. શેલી અને વર્ડ્ઝવર્થનાં ચંડોળપક્ષીવિષયક કાવ્યો જો એકરૂપ જ હોય તો 'તથ્ય'ની ભિન્નપને કારણે એનો અસ્વીકાર જ કરવો જોઈએ. કલા વસ્તુ, વ્યક્તિત્વ કે પરિસ્થિતિ વિશેનું આપણું વૈયક્તિક મૂલ્યાંકન મૂર્ત કરે છે, તેથી કલાકાર એની કલાકૃતિમાં પ્રકૃતિગત મોકળાશભર્યાં વિભિન્ન પ્રકારોને અનુસરતો નથી, પણ પોતાની રુચિયુક્ત માનવપ્રકૃતિને એ અનુસરે છે. હાનોપાદાનનો વિવેક કરીને અભિવ્યક્તિને એ સરહસ્ય બનાવે છે. જીવન્ત રીતે સર્જનનું સત્ય એરીતે મૂર્ત કરે છે. ઈશ્વરનું સર્જન એવું અખિલ ને વિશાળ છે કે ગમે તેટલી વીગતો દ્વારા પણ એ અખિલાઈને આંબી શકાય નહિ. પરંતુ માનવની અભિવ્યક્તિની ભૂમિકા તો સીમિત છે; તેથી પ્રાકૃતિક વીગતોને આપણી કલાકૃતિઓમાં સમાવી લેવાનું ક્યારેય શક્ય નથી. આપણા બગીચાના દૃશ્યમાં આદિ જંગલના દૃશ્યની અપેક્ષા રાખવી કે આપણા વૈયક્તિક મિજાજને અનુસરીને રચેલી કૃતિમાં રાષ્ટ્રીય ઇતિહાસનું ઉદાહરણ શોધવું એ નર્યું મૂર્ખાઈભર્યું છે.

૫

કલાની મારી વિભાવનામાં સંગીતને હું કેવું સ્થાન આપું છું, એ વિશે મને પૂછવામાં આવેલું. મારે એનો જવાબ આપવો જ જોઈએ. આજે એ જવાબ આપવાની તક હું ઝડપું છું.

બધી કલાઓમાં સંગીત સૌથી વધુ અમૂર્ત કલા છે, જેમ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સૌથી વધુ અમૂર્ત ગણિતશાસ્ત્ર છે. હકીકતમાં આ બંને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ પ્રવર્તે છે. ગણિત સંખ્યા અને પરિમાણુ વિશેનું તર્કશાસ્ત્ર છે. આપણી વૈજ્ઞાનિક

સમજનો એ પાયો છે. વૈશ્વિક ઘટનાના મૂર્ત સંદર્ભો દૂર કરીને કેવળ પ્રતીક રૂપે એનો વિચાર કરવામાં આવે તો એની સંરચનાગત ભવ્યતાને એ પ્રગટ કરે છે. આ સ્વરૂપમાં એના પોતીકા પૂર્ણ એકરાગની અનિવાર્યતા પણ ઊપસે છે. પરંતુ ગણિતના ચમત્કારે જેવું પણ કશુંક છે ખરું. બધા દેખાવોમાં જે એકતાની સંવાદિતા અનુભવાય છે, અખિલમાં સમાવિષ્ટ ખંડોના આંતર-સંબંધનો મેળ — આ બધું ગણિતનો ચમત્કાર કહી શકાય. આ સંવાદિતાનો લય સ્વાભાવિક સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે ને સૂરના માધ્યમ દ્વારા મૂર્ત થાય છે. આમ સંગીતમાં આપણને અસ્તિત્વગત અભિવ્યક્તિનું શુદ્ધ તત્ત્વ ધરવામાં આવે છે. સંગીતની કલા સૂરમાં નહીંવત જ અવરોધ અનુભવે છે અને તથ્યો તેમજ વિચારોના બોજથી એ મુક્ત હોય છે. આપણામાં વાસ્તવની એક પ્રકારની સઘન કહી શકાય તેવી લાગણી એ જગાડી શકે તેવી શક્તિ એમાં હોય છે. વસ્તુઓના હાર્દ તરફ ભાગ્યે એ આપણને ખેંચે છે અને પરમ સર્જનાત્મક સ્પન્દનમાંથી પ્રેરણા વહેતી હોય એવી પ્રતીતિ કરાવે છે

ચિત્રકલામાં, શિલ્પકલામાં, શબ્દની કલામાં પદાર્થ અને તેના સંદર્ભે પ્રગટતી આપણી લાગણીઓ ઘનિષ્ટ સંબંધ ધરાવતી હોય છે. ગુલાબ અને એની સુગંધ જેવો આ ઘનિષ્ટ સંબંધ કહી શકાય. સંગીતમાં સંવેદન સૂરમાં એવું તો ઢળવાઈ જતું હોય છે કે એ એક આગવો પદાર્થ બની રહે છે. એનું સૂરના રૂપમાં રૂપાન્તર થયેલું હોય છે. એ નિશ્ચિત રૂપ છે. પરંતુ એનો અર્થ અવ્યાખ્યેય છે. છતાં જાણે પરમ સત્યને પામતા હોઈએ એ રીતે આપણું મન એને વશ થઈ જાય છે.

સદીઓ પહેલાં બંગાળમાં પ્રેમભક્તિનો જુવાળ આવેલો. માનવહૃદયમાં ફરેલી એ પ્રેમોર્મિની સંવેદનાએ દિવ્ય પ્રેમની નાટ્યલીલા સર્જી હતી. એમાં ઈશ્વરાનુભૂતિનું પ્રમુખ નિરૂપણ થયું છે. જગતને આનંદાનુભૂતિનું એક કરણ તરીકે એમાં દર્શાવાયેલું જોઈને પ્રબલસમસ્તનું ચિત્ત જાગ્રત થઈ ગયું. ઈશ્વરપ્રેમની શબ્દાતીત રહસ્યમયતાની અભિવ્યક્તિ અનંત રંગ અને રેખામાં થવા માંડી. આનંદ અનુરાગોની એકરાગીતામાં એણે પોતાનો સૂર પૂરાવ્યો. સંગીતની પ્રવૃત્તિને એવો વેગ મળ્યો કે શાસ્ત્રીય સંગીતનાં રૂઢિગત બંધનો તૂટયાં. બંગાળમાં આ કીર્તન-સંગીત પ્રબલસમસ્તના હૃદયની ઊર્મિના તાંડવમાંથી પ્રગટેલો એક ચમત્કાર હતું.

૬

આપણા ઇતિહાસમાં એવી ક્ષણો આવે છે જ્યારે બૃહદ્ પરિમાણી ચેતના

આકસ્મિક ઝળહળી ઊઠે છે. રોજબરોજની ક્ષુલ્લક ઘટનાઓની કંઈક ઊંડી સ્થિતિનું એ આપણને ભાન કરાવે છે. ભૌતિક અને નૈતિક અવરોધોને અવગણીને બુદ્ધનો અવાજ દૂર દેશાવરમાં પહોંચ્યો, એ ઘટના આ પ્રકારની જ કહેવાય. જે મુખ્ય પુરુષે આપણને પ્રેમમુક્તિનો બોધ આપ્યો તેની સાથેના સંબંધમાં આપણી જિંદગી અને આપણું જગત એક ગહન વાસ્તવ રૂપે અનુભવાય છે. આવો મહાન માનવ-અનુભવ અવિસ્મરણીય બની રહે એ માટે માણસોએ અશક્યને શક્ય બનાવવાનો નિર્ણય લીધો; એમણે ખડકોને બોલતા કર્યા, પથ્થરોને ગાતા કર્યા, ગુફાઓને આનંદાનુભૂતિનું સ્મરણ કરતી બનાવી! અને ટેકરીઓ ને રણો વચ્ચે, વનવગડાઓમાં કે નગરવસ્તીઓમાં આશાએ શાશ્વત રૂપો ધારણ કર્યાં. અરોધ્ય અવરોધોને આંબી જઈને કલાકારોએ આશ્ચર્યમુગ્ધ બનાવી દે તેવી કોતરણીઓ કરી. સર્જકતાનો આ ભવ્ય પુરુષાર્થ છે. પૂર્વીય ખંડમાં થયેલું આ કલા-પરાક્રમ સ્પષ્ટ રીતે જવાબ આપી શકે છે કે કલા એટલે શું ? વાસ્તવના સારને સર્જકચેતનાએ આપેલો એ પ્રતિભાવ છે. પરંતુ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું મન પોતાની પ્રકૃતિ અને કેળવણી પ્રમાણે વાસ્તવિકતા વિશે ચોક્કસ સમજ ધરાવતું હોય છે. ગાંધાર શૈલીમાં કંડારાયેલી બુદ્ધની પ્રતિમાઓ જોઈએ તો ખ્યાલ આવે છે કે એના પર ગ્રીક શૈલીનો પ્રભાવ છે. ગ્રીક શૈલીની જેમ આ શૈલી વૈજ્ઞાનિક અભિગમ સ્વીકારીને શિલ્પ કંડારતાં વ્યક્તિની શરીરરચના પર વિશેષ ધ્યાન આપે છે. તેથી શરીરનાં અંગોને એ ચોકસાઈથી ઉપસાવે છે. શુદ્ધ ભારતીય સર્જકચિત્ત આનાથી ભિન્ન રીતે પ્રતીકાત્મક આકૃતિને મહત્ત્વ આપે છે. અને એથી બુદ્ધનો આત્મા અભિવ્યક્તિ પામે એવાં શિલ્પો એ કંડારવા મથે છે. એ વાસ્તવવાદની મર્યાદાઓની કદી નોંધ પણ લેતું નથી. રોદાં જેવા યુરોપના મહાન શિલ્પીની સાહસિક ચેતના માટે વાસ્તવિકતાનું એક સૌથી મહત્ત્વનું ઘટક અપૂર્ણતાના બંધનમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટેનો અવિરામ સંઘર્ષ છે, જ્યારે ભારતીય સર્જકના આત્મનિરીક્ષણમાં રાચતા ચિંતની દૃષ્ટિએ પરિપૂર્ણતાને પામવા માટેના આદર્શ સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે.

૭

તેથી જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે ભારતીય કલા જેવું કશુંક છે, તો તેનો અર્થ એ છે કે ભારતીય પરંપરા અને માનસને આધારે પ્રગટ થયેલ સત્યનું કંઈક રૂપ છે. આ સાથે આપણે એ પણ જાણી લેવું જોઈએ કે માનવ-સંસ્કૃતિઓમાં જડ જ્ઞાતિપ્રથા જેવું કશું નથી. સંયોજનશક્તિ દ્વારા એમાં નતનવા ફેરફારોને હંમેશા અવકાશ રહ્યો જ હોય છે. સદીઓથી આવાં

સંયોજનો થતાં આવ્યાં છે પણ માનવ મનોવૃત્તિની સઘન એકતાનું સત્ય આનાથી પુરવાર થયું છે. ભારતીય કલામાં ફારસી તત્ત્વે કોઈ અવરોધ જોયો નથી, એ સ્વીકારાયેલી વાત છે. એ જ રીતે અન્ય પરદેશી અસરોના સંકેતો પણ જોઈ શકાય તેમ છે. ચીન અને જાપાન કલાકીય અને આધ્યાત્મિક વિકાસ વિશે ભારતનું ઋણ સ્વીકારતાં સંકોચ નથી અનુભવતાં. આપણી સંસ્કૃતિના સદ્ભાગ્યે આવા આંતરસંબંધો રચાયા ત્યારે ધંધાદારી કલાવિવેચકો આક્રમક નહોતા. અને કલાકારો પણ તેમના પ્રેરણાસ્રોત કયા છે એનું વર્ગીકરણ કરનારાઓની ડાળાડાળીમાં નહોતા પડ્યા. એ સ્પષ્ટ છે કે આપણા કલાકારોને પરાણે યાદ દેવડાવવું પડતું નહોતું કે તેઓ ભારતીય છે. એનું પરિણામ એવું આવેલું જણાય છે કે તેઓ અનેક અસરો ઝીલતા હોવા છતાં સહજ ભારતીય રહેવા માટે મુક્ત હતા.

સહજ રીતે પરંપરામાંથી લૂંટી લેવાની અખૂટ શક્તિ મહાન પ્રતિભાવંતોની મહાનતાનું લક્ષણ હોય છે. સંસ્કૃતિના વૈશ્વિક બજારમાં તેમની અમાપ પ્રતિષ્ઠા હોય છે. ઉછીનું કશુંક લેવામાં શરમ અને ડર કેવળ સામાન્યો જ અનુભવે. એનું કારણ એ ઋણ કેવી રીતે ફેડવું, એની તેમનામાં ત્રેવડ હોતી નથી. શેક્સપિયરે એનો રાજકીય પરંપરાથી બહાર નીકળી જઈને વિદેશી વારસો પણ પોતાનો કરવાનો પ્રગટ પુરુષાર્થ કર્યો છે; પરંતુ કોઈ અધકચરા વિવેચકેય એને આ અંગે ઉતારી પાડવાની હિંમત કરી નથી. વ્યાપક સંવેદનશીલતાને ઝીલવામાં તો માનવ-આત્મા ગૌરવ અનુભવે છે. એ જેટલો સજીવ અને સજાગ હોય એટલી એની મુક્ત હેરફેર શક્ય બને છે. યુરોપીય સાહિત્યસ્વરૂપો ને વિચારજગતનું બંગાળી સાહિત્યે સ્વાગત કર્યું, એમના પ્રથમ સંપર્કના કાળથી જ. આ માટે અમને ગૌરવનો અનુભવ થાય છે; અમે અમારી જાતને ધન્યવાદ આપીએ છીએ કારણ કે અમારી આત્મજાગૃતિનું એને એક શુભ ચિહ્ન ગણીએ છીએ. આ ઘટનાએ જ બંગાળી સાહિત્યમાં મોટી ક્રાન્તિ સર્જી હતી.

પ્રચંડ પરિવર્તનો આવ્યાં છે. પણ ભારતીય આત્માએ એના આઘાતો જીરવી લીધા છે. એટલું જ નહીં એનાથી તો આપણે સબળ સમૃદ્ધિ પામ્યા છીએ. આ ઘટના એમ જ સૂચવે છે કે માનવની મનોવૃત્તિ ભલે વિભિન્ન પ્રકારની હોય; પણ જેવી રીતે ધરતી પર ભૂપૃષ્ઠના ફેરફાર પ્રમાણે વાતાવરણમાં ફેરફારો હોય છે, છતાં હવાની અવરજવરનો પ્રતિરોધ થઈ જાય એવી કોઈ દીવાલો નથી, તેવી જ રીતે મનોવૃત્તિઓની પણ મુક્ત અવરજવર હોય છે. અને એની વૈશ્વિક સામાન્ય અસર હોય છે. એથી આવો આપણે હૃદયપૂર્વક નવા પ્રયોગો હાથ ધરીએ, સાહસોની મોઢામોઢ થઈએ, માનવમનની વિરાટ

ગીત ૬

સૃષ્ટિનો અનુભવ લઈએ અને ડાહ્યા વિવેચકોએ પ્રચારમાં મૂકેલા ખોટા વિધિનિષેધોને પડકારીએ. વ્હાલસોઈ ચિંતામાં એમણે આપણા કલાકારોને ડાહ્યા બાળકો બનવાની સલાહ આપી છે ! અભ્યાસખંડનો ઉંબરો કદી પણ ન ઓળંગવાની બાળકોને અપાતી સલાહ જેવી આ સલાહ આપનારાઓની આપણે વિડંબના કરીએ.

ડરી જઈને પરંપરાનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ અપરિપકવતાની નિશાની છે. કેવળ બાળકોમાં જ સામૂહિક વૈયક્તિકતા ઝાંખી હોય છે. એથી એમની વૈયક્તિકતા સ્પષ્ટરેખ બનતી હોતી નથી. બાલિશતા જેવી મનોવૃત્તિને સામાન્ય રૂપ સહેલાઈથી આપી શકાય : બાળકોની તોતડી વાણીનો અવાજ બધે એકસરખો હોવાનો, તેમનાં રમકડાં પણ લગભગ બધે સરખાં રહેવાનાં. પરંતુ પુખ્ત વયનું વર્ગીકરણ કરવું મુશ્કેલ હોય છે. આ વર્ગ એવી વ્યક્તિઓનો બનેલો હોય છે કે દરેક વ્યક્તિ વિશિષ્ટ રીતે ઓળખ પામેલી હોય છે. અનન્ય રીતભાતમાં જ તેમનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોતું નથી, બહિર્જગતની ઉદ્દીપકતા પ્રત્યેનો તેમનો પ્રતિભાવ પણ વ્યક્તિલક્ષી હોય છે. હું આગ્રહપૂર્વક આપણા કલાકારોને કહું છું કે તેઓ જૂની પેઢીની રીત પ્રમાણે ભારતીય કલાની છાપ વાળું પ્રગટ કરે, તેવી તેમની ફરજ છે, એવી માન્યતાનો ઉગ્રતાથી વિરોધ કરે. કોઈ ગાય તરીકે નહિ પણ કોઢમાં રહેતા ઢોરની છાપનો તેઓએ ગૌરવભેર અસ્વીકાર કરવો જોઈએ. વિજ્ઞાન તટસ્થ છે. એનું એક પાસું તેથી એવું છે જે કેવળ સાર્વત્રિક છે અને તેથી અમૂર્ત છે. પરંતુ કલા તો વૈયક્તિક છે; તેથી સામાન્ય વિશિષ્ટ રૂપે એમાં આવિષ્કાર પામે છે. કહો કે શરીરવિજ્ઞાનની એ સામૂહિક શાસ્ત્રરૂપે અને ભાષાશાસ્ત્રની સાહિત્યસ્વરૂપે એ અભિવ્યક્તિ છે. વિજ્ઞાન સામાન્યકરણની રેલગાડીમાં મુસાફરી કરતું યાંત્રિક છે. બધી દિશાઓમાંથી એકસરખા વાહનમાં વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિની યાત્રા થતી હોય છે. કલા એકલ પદયાત્રી છે. બહુલતામાં એ એકલો ચાલે છે; વિભિન્ન અવર્ગીકૃત અને વર્ણનોખ્યા અનુભવોને એ આત્મસાત્ કરતો જાય છે, મનુષ્યજાતિ પ્રમાણમાં વિભાજિત હતી એવા કાળમાં કલાજગતના સાહસિકોનો અનુભવપ્રદેશ નાનકડો રહેતો. તેથી તેમની અભિવ્યક્તિમાં સમાન લક્ષણોના જાણે કે ચીલાઓ પડી ગયા હતા. પરંતુ આજે તો માર્ગ મોકળા બન્યા છે. એથી પુરોગામીઓ કરતાં આપણી ગ્રહણશક્તિ વધે એ અપેક્ષા રહે છે. આજે આપણે વિચારો ને રૂપરચનાના સૌંદર્ય વિશે સંવેદનશીલ બન્યા હોઈએ તો સ્વીકારવા યોગ્યનો સ્વીકાર કરવાની એની શક્તિનો અહેસાસ આપીએ, પરંપરા કે નવી ફેશનનો અંધ સ્વીકાર

કરીને આ અહેસાસ આપવાનો નથી ! શુદ્ધ કલાકારોમાં ઈશ્વરદત્ત જે સંવેદન હોય છે, શાશ્વત મૂલ્ય માટેની આપણામાં જે ઝંખના હોય છે તેને અનુસરીને આ અહેસાસ આપવાનો છે. આમ ઘણી તોય આપણી કલા ભારતીયતાનું તત્ત્વ નિઃશંકપણે બતાવી શકશે, પરંતુ એ આંતરિક ગુણ હોવો જોઈએ, કૃતક લાદેલો નહિ. એથી જ આ ગુણ પરત્વે આપણે ન તો સ્વાભાવિક રીતે સભાન થવું જોઈએ, ન તો એ અંગેની ધાલમેલ કરવા ઉપયુક્ત થવું જોઈએ. ભારતીય કલાને નામે જો આપણે પુરાણી પેઢીની જેમ કશી મતાગ્રહતાપ્રેરી આક્રમકતા વધારતા હોઈએ તો તો સદીઓથી દફનાવેલી આપણી સ્વભાવગત વિચિત્રતાઓ નીચે આત્માને આપણે ગૂંગળાવી રહ્યા છીએ, એમ કહેવાય. આ તો અતિશયોક્તિયુક્ત મ્હોમચકોડવાવાળાં મ્હોરાં છે. એ પરિવર્તનશીલ જિંદગીના નાટકને ઝીલવામાં નિષ્ફળ જાય છે.

કલા કોઈ વિનષ્ટ વર્ષોની શાશ્વત એકતા અંગે વલોપાત કરતું ભવ્ય શિલ્પ નથી. જીવનસફર સાથે એની નિસ્બત છે. આશ્ચર્યપૂર્વક સતત બધું ગોઠવતા રહીને વાસ્તવિકતાનાં અજ્ઞાત શિખરો ખોધવાનાં છે, ને અતીતથી ભિન્ન એવી ભાવિની યાત્રાનો પથ કાપતા રહેવાનું છે. કલા સર્જકચેતનાનો અખૂટ વૈભવ છે, કહો કે એ વૈભવનું કલા પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયામાં એ ઉદાર છે. એવી રીતે એ અનન્ય છે. એની અપીલ સાર્વત્રિક છે. એ સૌ કોઈની પરોણાગત કરે છે કેમ કે એની સંપત્તિ પોતીકી છે. વસ્તુ ભલે એનું જૂનું હોય, એની દૃષ્ટિ નવીન હોય છે. કલાની ઉત્તમતાનો માનદંડ કલામાં જ અંતર્નિહિત હોય છે, તેથી જ સર્જનનાં રહસ્યોને ન સમજનારો વાહ્યાળ રચીને પરંપરાને વશવર્તવાનું કહેનારાના ક્રોધને એ ધિક્કારે છે ને તાબે થવાનું પસંદ કરતી નથી. એ લોકો તો કલાને વૈજ્ઞાનિક પરિભાષામાં સરળ કરી નાખવા માંગે છે, હકીકતમાં તો કલા પોતે જ મૂળભૂત રીતે સહજસ્ફુરિત છે અને તેથી એ સરળ હોય છે.

સૈકાઓમાં પ્રવર્તતી કલાની વિભાવના પરંપરાની સાંકડી ભોંયમાં મૂળિયાં કદાચ નાખી શકે એ રીતે વનસ્પતિ જેવું એકવિધ એનું સ્વરૂપ થઈ જાય. એક પ્રકારનાં પાંદડાં અને ફૂલોનું એમાં પુનરાવર્તન થયા કરે ! કારણ કે અપ્રાપ્યને શોધવા ઉત્સુક ચેતના એને અશાન્ત કરતી નથી. વળી સાહસશક્તિને ધર્મબુદ્ધિ ખાળે એવી ટેવ રૂપી જડ બેસી ગઈ હોય છે. વિકાસોન્મુખ જીવન પણ એને પ્રેરી શકતું નથી તો એ જીવનને સમૃદ્ધ કરવાનો પણ કોઈ ઉપાય કરતી નથી. અમુક તજજ્ઞોના વર્તુળ પૂરતી એ સીમિત બની રહે છે, એ વર્તુળ પ્રાચીન વિશિષ્ટ સમૃદ્ધિની સૌરભનું ગૌરવ માણે છે, એનું કાળજીપૂર્વક જતન

એતદ્

કરે છે. જમીનને ફળદ્રુપ કરતું એ વહેતું ઝરણું નથી. એ તો ભોંયરાના ભંડકિયામાં ભંડારેલો વિરલ દારૂ છે; એવો દારૂ જે કૃત્રિમ ઉપચારોથી વિશેષ માદક બનાવાયો હોય! યૌવનના વિશિષ્ટ હક્કરૂપ આંદોલન માટેની મુક્તિને બદલે દઢ અને સંકુલ સૂત્રોમાં સાચવેલ ડહાપણ જેવું વૃદ્ધત્વનું જડપણું કદાચ મેળવીએ! દુર્ભાગ્યે એવા પણ લોકો છે ખરા જેઓ બાળક દાદાની વય ઉછીની લે, એમાં લાભ જુએ છે! એ રીતે કે બાળક ઉછરવાની તકલીફો ને સાહસથી બચી જાય! કલાકાર પણ બાપદાદાની પરંપરાને વળગી રહીને એકવિધતા-ભર્યો વિજય મેળવે તેમાં આ લોકો સમૃદ્ધ આદરની ભાવના જુએ છે। અને એમ છતાં જો આપણે કલાના વિકાસ માટે પરંપરાને સદંતર ઉવેખીએ તો એ અવળો માર્ગ જ બનશે, ટેવો આપણા ચિત્તને જડ બનાવી દે છે, એમ કહેવું એ અધૂરું સત્ય ગણાશે. પરંપરા જો ચેનલની ગરજ સારે તો એ કલાને ઉપકારક છે. ચેનલ ખુલ્લી હોય છે. એમાંથી પાણી વહે છે એ સાથે પાણી આસપાસ ફંટાઈ ન જાય એ માટે પાણીના સ્રોતને રક્ષણ આપે છે. મધમાખીનું જીવન જે ટેવોમાં વહે છે, એમાં કોઈ ઉઘાડ હોતો નથી! એક સીમિત પૂરા વર્તુળમાં એ ફર્યા કરે છે, માણસનું જીવન કાળખ્યાત સંસ્થાઓવાળું છે. જીવનની આ આયોજિત 'ટેવો' છે. આ 'ટેવો' વાડની ગરજ સારે તો પરિણામ કદાચ સંતોષજનક આવે – જેમ મધપૂડાને એક ચુસ્ત આકાર હોય છે, અને એ વિસ્મયકારક પણ હોય છે — પરંતુ પ્રગતિની અનંતવિધ શક્યતાઓને ઝંખતા ચિત્તને આવી વાડો રુચતી નથી, બંધબેસતી લાગતી નથી.

૮

હું મારો નિબંધ પૂરો કરું એ પહેલાં કલાકારોને તેમના વ્યવસાયની મહત્તા-ની પ્રતીતિ કરાવવાની તક લઉં. કલાસર્જન કરવું એટલે જીવન–ઉત્સવમાં સર્જનાત્મક ભાગ લેવો. આ ઉત્સવ એવો છે, જેમાં માનવમાં રહેલું અનંત તત્ત્વ અભિવ્યક્તિ પામે છે. રોજિંદું આપણું જીવન તો દરિદ્ર હોય છે. આપણી સંપત્તિને કરકસરથી જાળવવી પડે છે. આપણી શક્તિ ક્ષીણ બને છે ને આપણું ઈશ્વર સમક્ષ ભિખારીરૂપે પહોંચી જઈએ છીએ. આપણા ઉત્સવોના દિવસે આપણે આપણી સંપત્તિનું પ્રદર્શન કરીએ છીએ. અને ઈશ્વરને કહીએ છીએ કે અમે પણ તારા જેવા જ છીએ. આપણે આ પ્રસંગે ખર્ચથી ડરતા નથી. આ દિવસે આપણે આપણું બધું ઈશ્વરને સમર્પિત કરીએ છીએ, એની પાસે માગણીઓ રજૂ કરતા નથી. આવું સમર્પણ કલાનું માધ્યમ પણ માંગે છે.

જે મહાન જગતમાં મારો જન્મ થયો છે, એની મને કોઈ ચિંતા ન હોય.

સૂર્યને હું શણગારું એવી રાહ સૂર્ય જોતો નથી. પરંતુ હું તો ઊઠું છું ત્યારથી જ મારું ચિત્ત મારા ક્ષુલ્લક વિશ્વના વિચારોથી ગ્રસ્ત બની જાય છે! મારું આ વિશ્વ છે, મને એ ગમેલું છે; એ રીતે એનું મહત્ત્વ પણ છે. એની સિદ્ધિ મારી સર્જકચેતના પર આધાર રાખે છે એની મહાનતા છે. કારણ કે મારો ને એનો સંબંધ સાર્થક બની રહે, એવી શક્તિ મારામાં છે. એ મહાન છે કેમ કે એના દ્વારા જ હું આ વિશ્વનિયંતાની પરોણાગત કરી શકું છું.

સવાર પડે છે ને સૂર્ય પ્રકાશે છે; સાંજ પડે છે ને તારા પ્રકાશે છે. પરંતુ આપણા માટે આ પર્યાપ્ત નથી હોતું. આપણે આપણા નાના દીવાઓ પેટાવીએ નહિ ત્યાં સુધી આ આહ્વાનશબ્દો નિરર્થક છે. આપણે આપણી પોતાની તૈયારી ન કરીએ ત્યાં સુધી વૈશ્વિક તૈયારીની સંપત્તિ તો રાહ જોતી રહેવાની, જેમ વીણા કોઈ અંગુલિસ્પર્શની પ્રતીક્ષા કરે તેમ જ. પરંતુ વિશ્વસમસ્તમાં તૈયારીઓ તો ચાલી જ રહી છે. એનો આરંભ ગુફાવાસી માનવના જીવનમાં છે, અને આજ-પર્યન્ત અવિરત એ તૈયારીઓ ચાલતી રહી છે. કલાકાર માનવી સર્જક ઈશ્વરને પોતાના ગૃહદ્વારે નિમંત્રી રહ્યો છે. ઈશ્વર એના સર્જનમાં નિવાસ કરે છે. મનુષ્ય પણ પોતાનું વાતાવરણ રચે, પોતાનો નિવાસ રચે જે પોતાના આત્માને અનુકૂળ બની રહે—એ મનુષ્ય પાસેની પણ અપેક્ષા છે. સર્વાંગસંપૂર્ણ સર્જન થઈ શકે એ માટે કલાકારને મુક્તિ મળવી જોઈએ, ક્યાંય બંધન નહીં. આ કલાકાર એવો હોય જેનું ધ્યેય પૂર્ણતા હોય, લાભ નહિ; એને આત્મગૌરવ હોય ને તેથી ભૌતિક સિદ્ધિઓને ધિક્કારતો હોય, એનામાં ચિત્ત હોય – એવું ચિત્ત જે મુશ્કેલીઓ, નિરાશાઓ ને આપત્તિઓને મુકાબલે આંતરિક પરિતોષના આદર્શ માટેની મથામણ હોય. આમ હોય ત્યારે એનું વિશ્વ ઈશ્વરીય સૃષ્ટિનો યોગ્ય પ્રતિસાદ આપી શકે. પ્રિયતમની મહાનતાને માટે પ્રિયતમાના પ્રત્યુત્તરમાં જે મધુરતાભર્યો પ્રતિભાવ હોય છે, એવો આ પ્રતિભાવ હોવો જોઈએ.

કલાકારનો ધર્મ છે કે જગતના ધ્યાન પર એ લાવે કે અભિવ્યક્તિના સત્ય દ્વારા જ આપણે સત્યને વિશેષ પામી શકીશું. માનવ-નિર્મિત જગત એની સર્જક-ચેતનાની અભિવ્યક્તિરૂપ બનવાને બદલે વિશેષ રીતે કોઈ સત્તા મેળવવાની યાંત્રિક પ્રવૃત્તિ જેવું બની જાય છે ત્યારે એ પોતે કઠોર બની જાય છે. એમાં અમુક પ્રકારનું કૌશલ હોય છે ખરું પણ સજીવ વિકાસોન્મુખતાની સંકુલ વ્યંજનાશક્તિના ભોગે મનુષ્ય એની સર્જનપ્રવૃત્તિઓમાં સહજ રીતે પોતાનું જીવન અને પ્રેમવૃત્તિને જ રચતો હોય છે. પરંતુ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુથી એ જે કંઈ કરે છે એમાં એ કુદરત સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરે છે. જગતમાંથી

એને જાણે ઉચ્છેદે છે, કુરૂપ બનાવે છે, પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓથી કઢંગી અને ગંદી બનાવે છે. મનુષ્યનું આ જગત બૂમબરાડાવાળું, દંભી અને બેસૂરીલું છે. એમાં વૈયક્તિકતાનો કશો સ્પર્શ નથી અને તેથી એનું કશું મહત્ત્વ નથી. મોટા-પાયા પરની સંપત્તિની ખુશામતખોરી પર ઊભી થયેલી એ સંસ્કૃતિઓ, ભૌતિક સંપત્તિ પર જ આધાર રાખીને રચાયેલાં એ સંસ્કૃતિનગરો, નિષેધોનો જ ઉપહસનીય નિષેધ કરવાની વૃત્તિ અને સત્યની યાત્રા પર ચાલતા આપણને પોષક સાધનોથી વિમુખ કરવાની પ્રવૃત્તિ કરીને માનવતાની ખોટી અભિ-વ્યક્તિમાં અટવાયાં ને પરિણામે મહાન સંસ્કૃતિઓ કદાચ વિનષ્ટ થઈ.

સનાતન સત્ય ઉચ્ચારવું કલાકારના હાથમાં છે. એણે જાહેર કરવું જોઈએ કે સ્વર્ગ છે. એ કોઈ તરંગ નથી, એ એક વાસ્તવિકતા છે. એમાં જ બધી વસ્તુઓનો નિવાસ છે અને એમાં જ ગતિ છે.

હું માનું છું કે આવું દર્શન સૂર્યપ્રકાશમાં થવું જોઈએ. અને લીલી-છમ ધરતીમાંય તે થવું જોઈએ. મનુષ્યના સુન્દર ચહેરામાં એનું દર્શન થાય. જીવનસંપત્તિમાંય એનું દર્શન થાય. અરે, બિનમહત્ત્વની કે બિનઆકર્ષક લાગતી વસ્તુઓમાં એ ભાળી શકાય. આ પૃથ્વી પર સર્વત્ર એ સ્વર્ગ-ચેતના સજાગ છે ને આપણને સાદ કરે છે. આપણી કાનની શ્રુતિચેતનાને અજાણ રીતે એ સ્પર્શે છે; જીવનવીણાને વગાડે છે. સંગીત દ્વારા અનંતની અભીપ્સા એ પ્રગટાવે છે. કેવળ પ્રાર્થનાઓમાં નહિ, આશાઓમાં નહિ, પથ્થરમાં અગ્નિ-જ્યોત સમા મંદિરોમાં પણ, અમર બનેલા સ્વાનચિત્રોમાં, નૃત્યમાં – વિભિન્ન રીતે એ દર્શન આપે છે.

ગ્રંથસમીક્ષા

૧

['વિમર્શ' વિનોદ'-નવનિધ શુક્લ; પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૯ પૃ. ૧૭૬ રૂ. ૨૫]

આજે કદાચ કોઈ સાહિત્યસ્વરૂપની સૌથી વધુ દુર્દશા થઈ હોય તો એ નિબંધની છે. 'લલિત નિબંધ'ની બ્રાન્ડ હેઠળના રૂપાળા ખોખામાં ગોઠવાઈ ગયેલી આ તકલાદી ચીજમાં નથી હોતું ગદ્યનું કોઈ વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક પરિમાણ, નથી હોતો સર્જકના સબળ વ્યક્તિત્વનો કોઈ ઉછાળ કે નથી હોતી જીવનના નિરીક્ષણે કે વિમર્શે પ્રેરેલી કોઈ પ્રભાવક, માર્મિક દૃષ્ટિ. હોય છે તે કેવળ કવેતાઈ ચબરખીઓ ચોંટાડેલું ચાવળું ને વરવું ગદ્ય, પ્રકૃતિનાં વર્ણનોના ચવાઈ ચૂકેલા કૂચા પર કરેલા 'અંગત' કલ્પનોના વિચિત્ર રંગ-લપેડા, ક્યારેક નોસ્ટાલ્જિઆનો ડહોળાયેલો રગડો ને, ક્યાંક ક્યાંક, લોકપ્રિય ધાર્મિક કથાકારો પ્રયોજે એ પ્રકારની પટાબાજી ને ચબરાકીના વરખવાળી વિલક્ષણ સૂત્રાત્મકતા.

આવી સ્થિતિમાં શ્રી નવનિધ શુક્લનો આ નિબંધસંગ્રહ 'વિમર્શવિનોદ' કંઈક આશાયેશ આપે છે અને પ્રસન્ન-પ્રેરક વાચનની ગરજ સારે છે. એક પચીસીથી પણ વધારે સમયથી ગુજરાતી સાહિત્યનું અધ્યાપન કરી રહેલા ને સંસ્કૃત-અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઠીકઠીક બહોળું વાચન ધરાવનાર નવનિધભાઈએ કૉલેજની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિમિત્તે Waiting for Godotનો અનુવાદ કરેલો એ સિવાય, વર્ષો સુધી કલમ ન પકડી, બહુકે, જાહેરમાં ન આવ્યા. 'વિમર્શ'-વિનોદ'ના છેલ્લા નિબંધમાં એમણે કંઈક મજાકના સૂરમાં નોંધ્યું છે એમ, 'ત્રીજી પચીશીમાં પુણ્યનું અર્જન કરવાનો પ્રાચીન મનીષીઓનો આદેશ છે. પુણ્ય કેવી રીતે મેળવવું? ત્યારે થયું કે ચાલો, કંઈક લખીએ!' (પૃ. ૧૭૫). કલમ પકડી ત્યારે, સ્વાભાવિક રીતે જ, ચિત્તમાં સંચિત કરેલું એમણે નિબંધો રૂપે વ્યક્ત કર્યું-પહેલાં 'ચ્યુઈંગ ગમ' (૧૯૮૬)માં ને હવે આ 'વિમર્શ'-વિનોદ' માં.

નિબંધો એક જ રીતના નથી, એમાં વૈવિધ્ય છે ને એ પણ લાક્ષણિક છે.

નથી એ નર્યા હાસ્ય નિબંધો, નથી કેવળ લલિત નિબંધો. એમણે જ કહ્યું છે એમ, વિમર્શની આદતે ને વક્તાપૂર્ણ નિરૂપણે આ નિબંધો પ્રગટાવ્યા છે – 'આ વક્તા વિનોદની જનની' બની છે. એટલે કે, ઠઠ્ઠા ચિત્રો ('કવિ, કવિતા અને કતુભાઈ', 'તરુણકુમારને ટાઇમ્સ નથી', 'સારું પણ કંઈક કરો'...) ને હાસ્યલેખો ('વ્યસનવિજય', 'ચાલો ચાલવા'...)ની વચ્ચે પણ અપ્રગટ – ક્યારેક તો સ્પષ્ટ, પ્રગટ – વિમર્શનું સૂત્ર પસાર થયેલું છે. અલબત્ત, આ વિમર્શ વિનોદ ને લાલિત્યથી રસાયેલો છે. અહીં વિચારકેન્દ્રી નિબંધો પણ છે. 'જરા સસરજીએ', 'સાતૃમહિમા', 'હાસ્યવિમર્શ' આદિ. પણ એ કેવળ ગંભીર નથી. પ્રસન્ન વિનોદનો જીવંત તાર એમાંથી પસાર થયેલો છે.

ભાષાની મર્મશક્તિની લેખકને સારી ઓળખ છે. પરિસ્થિતિને આલેખવામાં જ નહીં, પ્રયોજાતી ભાષાતરેહોને એકમાંથી બીજા સંદર્ભમાં મૂકી આપવામાં પ્રગટ થતી વિલક્ષણતામાં પણ એમની માર્મિક દૃષ્ટિનો પરિચય મળે છે. ચમક-દમકવાળી ફુલાવેલી આડંબરી ભાષાને તે કટાક્ષ તરીકે પ્રયોજે છે. એક દાંત પડી ગયો ને બીજા હાલી ગયા–એનું આ વર્ણન જુઓ: 'અનેકાનેક ભોજનયુદ્ધોનો નહારથી સુભટ આજે રણમાં પડચો...આખો કિલ્લો જમીનદોસ્ત થવાની તૈયારીમાં હતો.. વીરાંગના જિહ્વામતી વિયોગની ઘડીઓ ગણતી હતી.' (પૃ. ૧૩) લૌકિક વ્યુત્પત્તિમાં ને શ્લેષમાં પ્રગટતી ચતુર-રમૂજને એમણે પરિસ્થિતિની ધાર ઉપસાવવામાં પણ પ્રયોજી છે જેમકે, 'તાજેતરમાં જ એમણે એકાવનના એકામાં બેસીને વનપ્રવેશ કર્યો હતો' (૯૭), 'એ પોતાની ષષ્ઠિપૂર્તિ ઉજવાય એની સ ઠમારીમાં પડચા હતા' (૧૨૧) વગેરે. એક જગાએ તો, આ પ્રયુક્તિનો એમણે, મારી-મચડીને ખોટો મેળ પાડી દેતી આપણી સંશોધનવૃત્તિની મજાક કરવામાં પણ ઉપયોગ કરી લીધો છે: 'પેમલાની (ગેર)સમજણ પ્રમાણે કૃષ્ણ ૪થી જૂને જન્મ્યા હતા. ગીતામાં પણ એમણે નથી કહ્યું કે, 'બહુનિ મે વ્યતીતાનિ જન્માનિ તવ ચાર્જુન'! તો પછી?' (૪૭)

વિનોદ અને વિમર્શ બંનેમાં પ્રસરતો એમનો 'વ્યસન-વિજય' નામનો નિબંધ વિશેષ નોંધપાત્ર છે. મનમાં પડેલા વાચનના અનેકવિધ સંદર્ભોને સેરવી દઈને ગંભીર વાત ભાવકને પહોંચાડી દેવાની સાથે જ એમણે વિનોદને પણ અવકાશ કરી આપ્યો છે – અવળવાણીની, ને કંઈક પેરડીની, પ્રયુક્તિ અજમાવીને. કેટલાક અંશો જોઈએ: વ્યસન વળગી ચૂક્યું છે પણ હવે છોડવું રહ્યું. ત્રાસીને તમાકુની ડબ્બીને અભેરાઈ પર મૂકી દેવાય છે. કેમકે, 'બ્યૂટી ઇઝ ટુ સી, નોટ ટુ ટચ' પણ પછી તો એની સામે જોવાનું પણ બંધ કર્યું' કારણ કે, 'દર્શનાત્ હરિ

હ્રિચત્તમ્' રમણીની પેઠે એ દર્શનથી જ ચિત્તને હરી લે છે' (૧૧૬). પછીની વ્યસન-અવશતાને એમણે પાંડુની મનસ્થિતિની સમાન્તરે મૂકીને આલેખી છે. પહેલાં તો, 'આસક્તિ શું? વ્યસન શું? લપ એ નકામી'નો બોદો સંકલ્પ પણ પછી, 'મન લાલાયિત બને છે એના અધરસ્પર્શ માટે. આજની સ્થિતિ અસહ્ય છે. આજનો હું અસહાય છું.' ધીમેધીમે ખુરશી પરથી ઊઠું છું. ખચકાટ સાથે થોડાક ડગ અભેરાઈ તરફ ભરું છું. સમીપ જાઉં છું. ઊર્ધ્વબાહુ બનું છું. ડબલાંનાં દર્શને ચિત્ત વિહ્વળ બનેલું છે... અને જોતજોતામાં તો —'ઝંપલાવી પડી દેવી મુખવિવરના મહીં.' (૧૧૭). હાસ્ય જ છે. પરંતુ હાસ્યપાત્ર પરિસ્થિતિના, મનમાં પડેલી કવિતાના ને ભાષાના સંદર્ભો અહીં જે રીતે એકબીજાને છેડતા આલેખાયા છે એમાં ભાષાની વિલક્ષણ માર્મિકતાની લેખકની સૂઝ જણાઈ આવે છે. ગદ્યનું આ રીતે પણ એક વિશિષ્ટ પરિમાણ પ્રગટે છે.

લેખકને શ્લેષ ને પ્રાસનો મોટો શોખ છે. એ શોખ 'હજામ ને સજાનો અનુભવ કાનને લાલ બનાવે છે' એવા નર્મથી માંડીને 'લવિંગ' અને 'Loving'-ની વિચિત્રતા સુધી જાય છે, ને ક્યારેક, 'ગઝલમાં એ પઝલ થઈ જતા' ને 'મા બાચડી, તુ સૌથી ચડી' જેવી ખૂબ સામાન્ય પ્રાસરમત સુધી પણ ખેંચાઈ જાય છે. પણ આવાં જૂજ સ્થાનો સિવાય લેખકનું આલેખન સંયમિત ને સૂઝવાળું છે.

વાર્તાની, રૂપક ગ્રંથિની ને સંબોધનની; શિક્ષકની, ટીખળખોરની ને ચિંતકની – એમ વિવિધ શૈલી-મુદ્રાઓ આ નિબંધોમાં દેખાય છે. પણ બધામાં અંગત ભિન્નગતના તંતુ વણાયેલા છે. લેખકની પાસે સ્પષ્ટ ને નક્કર વિચાર-વિમર્શ છે, વિવિધ વાચનની સતેજ સ્મરણશક્તિ છે, ઝીણી નિરીક્ષણદૃષ્ટિ ને માર્મિક વિનોદવૃત્તિ છે. એટલે આનંદ અને વિચારપ્રેરકતા બંનેને સમાવતી, ભિન્નરુચિ વાચકોને પ્રસન્ન કરી શકતી રુચિર સુવાચ્યતા આ નિબંધોની વિશેષતા છે

પુસ્તકમાં મુદ્રણદોષો ઘણા છે. લેખકે પોતે એ અંગે સભાનતાને પ્રસ્તાવનામાં બહુ સૂચકતાથી નિર્દેશી છે – જોજો.

— રમણ સોની

['–અને સોમિતિકા,' ભીખુ કપોડિયા, પ્ર. ચંદ્રમૌલિ, અમદાવાદ; ૧૯૮૮; પૃ. ૬૪; રૂ. ૧૯.]

સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં ભીખુ કપોડિયાની કવિતા પ્રકાશિત થતી ગઈ – ધ્યાન ખેંચતી થઈ અને આઠમા દાયકાના અંત સુધીમાં તો એમનું લખવાનું અટકી ગયું. સામયિકોનાં જૂનાં થતાં પાનાં પર ને ભાવકોના ઝાંખા થતા સ્મરણમાં જ શેષ રહેવાનું — એ પ્રકારના એક નિર્વેદને પોષી રહેલા, 'તમે ટહુક્યાં ને આભ મને ઓછું પડયું' જેવાં આકર્ષક ગીતોના આ કવિનો સંગ્રહ હવે, નવમા દાયકાને અંતે, અત્યારે લખતા ને નોંધપાત્ર બનેલા કવિઓના પ્રથમ સંગ્રહો સાથેની શ્રેણીમાં પ્રકાશિત થાય છે એ લાક્ષણિક, પણ આનંદપ્રદ ઘટના છે.

૧૯૬૮ થી ૭૮ વચ્ચેની રચનાતારીખો બતાવતાં સંગ્રહનાં ૪૦–૪૫ કાવ્યોમાં કાવ્યરચનાની ત્રણ ભિન્ન રગ જોઈ શકાય છે — ઝાઝે ભાગે પ્રણયરાગને નિરૂપતાં લયમધુર પંદરેક ગીતો, એવા જ ભાવસંવેદનને રચનાબદ્ધ કરતાં તેમજ કેટલીક નવી પ્રયોગશીલ રીતિ ધરાવતાં વીસેક અછાન્દસ કાવ્યો અને આઠમા દાયકાની સંવેદન-સામગ્રી ને રચનારીતિ તરફ ફંટાયેલાં (૭૬–૭૮ વચ્ચેનાં) દસેક કાવ્યો.

૦

ભીખુ કપોડિયાનાં આરંભનાં કેટલાંક ગીતોમાં છઠ્ઠા દાયકાની ગીતકવિતાનું ઠીકઠીક અનુસંધાન છે.– પ્રણયાનુરાગ, પ્રકૃતિરાગ, ગ્રામવતનનાં સ્મરણો જેવી સંવેદનસૃષ્ટિમાં ને ગીતોના લયબંધોમાં પણ. ક્યાંક તો, 'ટહુકા ઝરે છે કાંઈ લીલા', 'અમ-થી તે સુખ લિયો આડું', 'એવી તે ભૂલ ભલે કીજે' જેવા પંક્તિઅંશોમાં, રાજેન્દ્ર શાહની લયક-લહણ પણ અનુભવાય. અલબત્ત, આ બધા વચ્ચે, એ આગવા અવાજ-લયને ઉપસાવવા પણ મથતા રહ્યા –, દશ્યકલ્પનોના નકશીકામમાં નિજી કવિકર્મને પ્રયોજતા ગયા. 'તમે ટહુક્યાં–' નામની ગીતરચના – ગયા દાયકાની ગીતરચનાનો કોઈ અવશિષ્ટ અંશ એમાં પણ કોઈને જણાઈ આવે, છતાં – ભીખુ કપોડિયાનું જુદું કવિવ્યક્તિત્વ છતું કરી આપતી સ્મરણીય કૃતિ બને છે. દ્રુતગતિ લયમાં ચાક્ષુષ થઈ ઊઠતું પ્રફુલ્લિત અનસ્થિતિનું સંવેદન આ ગીતનું સૌંદર્ય રચે છે.

આ કવિનો સ્વતંત્ર લય-મરોડ 'અમે ઈડરિયા ગઢની ઊંચી ટૂંકો/દરિયાવ, તમે સારસનો લઈને ટૌકો ઊડી ગયાં રે'-થી આરંભાતી રચનામાં સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. પ્રેમના ક્ષણિક પણ તીવ્રતમ અનુભવની સ્મરણમાં વ્યાપતી

વેદના તરફ પ્રાકૃતિક દશ્યાંકનોમાં આલેખાઈ છે લગ્નગીતના જેવા ક્રમાશ્રવાળા લયથી સંવેદનનું આકર્ષક રૂપ રચાય છે ઉપરાંત, પ્રેમના રાગોત્તેજક સંવેદનને દર્શની તાજગીવાળાં તેમજ વ્યંજક બની રહેતાં કલ્પનોથી આલેખાતું ગીત 'ઝરુખું' ભીખુની ગીતકવિતા–શક્તિનો વિશેષ બને છે 'આખે ઝરુખું તમે માંડ્યું દરિયાવ, / અમે ડાળીએથી ચાંપ કેમ વેડું ! એવાં આરંભમાં, અને 'પડઘાની આડશમાં પોઢયાં આષાઢનું ય / મૂંગુમૂંગુ તે કહેવું કહી જવું', 'નમતન્તા તડકાના પાતળા ન પોત હવે' જેવી પંક્તિઓમાં આ વિશેષ વધુ તીવ્રતાથી પ્રતીત થાય છે પ્રેમવિહ્વલ લગ્નોત્સુકના લાગણીતંતુઓને વિવિધ લયઢાળમાં પ્રયોજતાં ગીતોમાં પણ કવિની આગવી સર્જકરેખા ઊપસે છે

આ ગીતકવિતા આમ નિજી અવાજ પ્રગટાવતી ને સમૃદ્ધતર થતી જોઈ શકાય છે એ જ દિશામાં એમની ગીતસાધના સાતત્યવાળી રહી શકી હોત તો એમની મુદ્રા દૃઢ બની હોત – એવી સંભાવના કરવાનું મન થાય પણ લગભગ સાતમા દાયકાના અંત ભાગમાં જ, આમેય ઓછું લખતા આ કવિની ગીતકવિતા વિલાઈ ગઈ

આ જ ગાળામાં રચાયેલાં એમનાં અછાન્દસ કાવ્યોમાંનાં કેટલાંક તો એમની ગીતકવિતામાં છે એવી જ, ગ્રામપરિવેશની ને પ્રણયવિપ્રલંભાદિની સંવેદનસૃષ્ટિ આલેખે છે એટલે કે આ કાવ્યોનો ટેન રોમેન્ટિક મૂડથી જ બંધાયેલો છે કવિમાં ઊંડી વેદનશીલતા છે ને એ કલ્પનોમાં ગુંથાતી આવે છે પણ, ક્યારેક, રચનારીતિના કેટલાક મરોડો અને પ્રયુક્તિઓને લીધે એનું રૂપ વિલક્ષણ બન્યું છે કેમકે, રચનારૂપ અને સંવેદનને એમણે ઘણી જગાએ સંદર્ભોથી સંયોજ્યાં છે એમાં અદ્યતન સંદર્ભોની સાથે ક્યાંક જૂની ઉપમારીતિ પણ એ પ્રયોજતા રહ્યા છે 'રોજાઈને આવતા પશ્ચિમી આકાશનો છેલ્લો કલરવ', અંધકાર 'બેનરન ફૂવામાં ફાંસ થઈ લટકી રહે / સુથરીના માળાની જેમ રાતભર', 'સૂકી પીળી જેવું ઘાસ', 'વાદળોના ઢગ જેવી ટેકરીઓ', 'બેડૂતબાળ જેવો અંધકાર', 'રૂપાન નથણી જેવે ચાંદ' વગેરે આથી ઘણી જગાએ ટ્યુનિંગ થયું નથી અલબત્ત, સંવેદનને રૂપાયિત કરતી રચનારીતિ જ્યાં સંવાદી અને પારદર્શક રહી છે ત્યાં ત્યાં કૃતિ જરૂર આસ્વાદ્ય બની છે 'ગામ તરફ (ગાડીમાં)' આવી એક સુંદર રચના છે ફરી વતનમાં જવાના સંવેદનને આલેખતી રાજેન્દ્ર શાહ, જયંત પાઠક, ઉશનસાદિની જાણીતી કૃતિઓ કરતાં આ જુદી પડી આવે છે એની કેવળ પ્રણયસંવેદન–લક્ષિતાથી મનનો દ્રુત વેગ પહેલી પંક્તિથી જ સાક્ષાત્ થઈ ઊઠે છે 'ગોફણથી છૂટયા પથ્થર જેમ છૂટયો છું અહીંથી / મારે તારા લીલાછમ ખેતરમાં પડવું '

કેટલીક અછાન્દસ રચનાઓમાં નવાનવા સંવેદનવિષયોને રચનાબદ્ધ કરવાની સર્જક મથામણ પણ જોઈ શકાય છે. 'ભીંટ', 'રીંછ', 'તીડ', 'આકડો', 'બાટલી', જેવાં કાવ્યોમાં એમણે કવિકર્મને કસી જોયું છે. 'તડકાનાં જળ પીને / ફાલ્યો છે આકડો. / અડકું ને અણગમો થઈ ઊડી જાય / ઝીણાં મમતરાં' – જેવી રચના – સંવેદનની તાજગી એમાં પ્રગટાવી પણ શકાઈ છે. પરંતુ સમગ્રપણે જોતાં આ કાવ્યોમાં રચનાનું કોઈ ઉત્તમ પરિણામ નિપજાવી શકાયું નથી. ક્યાંક – 'રીંછ' જેવામાં – તો રચનારીતિ સમીકરણોમાં વેડફાતી રહી છે. સર્જકકર્મ વધુ સામર્થ્ય ને સંયમથી પ્રયોજાયું હોત તો આ કૃતિઓમાં વિશેષ નોંધપાત્ર બનવાની ગુંજાયશ હતી.

સંગ્રહની છેલ્લી, ૮મા દાયકાના ઉત્તરાર્ધની, કેટલીક કૃતિઓ રચનારીતિના અદ્યતન પ્રવાહ સાથે અનુસંધાન પામે છે. શબ્દની ને એના અર્થમર્મની જ નહીં, વર્ણની પ્રયોગલક્ષિતા પણ આ કાવ્યોમાં છે. આમાં 'જોડા' નોંધપાત્ર છે. આદિમ પ્રાકૃતિકતા, સંસ્કૃતિ (અને વિકૃતિ), અને ફરી આદિમતા તરફની મૂંઝવણભરી ગતિ–એવા કંઈક સ્પષ્ટ, કંઈક સંદિગ્ધ સંકેતોમાં જોડા આખાય સમયની ગતિવિધિનું પ્રતીક બને છે. 'ઝાડની છાલ ચામડામાં વટલાઈ ગઈ / ને જોડાના ઘોડા જેટજેટ આવી ઊભા' એવા માર્મિક સંકેતથી આરંભાતી આ કૃતિ એક સંયત કાવ્યપ્રયોગ બની રહે છે. 'અળસિયું'માં આકાર અને લયની લીલા કંઈક રસપ્રદ છે. અલબત્ત, વર્ણ રમતને વર્ણરચના–સૌન્દર્ય સુધી લઈ જઈ શકાય. પણ એવી ગુંજાયશ પ્રગટે એટલા ફલક પર ને એટલું ઊંડું કામ અહીં થઈ શક્યું નથી. કાવ્યના છેલ્લા ખંડમાં સંકેતિત રતિભાવની સંક્રાન્તિની વચ્ચે, અળસિયાની સ્પર્શ–જુગુપ્સા, સંભવ છે કે, ભાવકચિત્તમાં વ્યવધાન રચે. 'ભૌમિતિકા' એટલું પ્રભાવક કે રસપ્રદ નથી. છેલ્લી રચના 'રાજાની પાંચ ને એના કર્તૃત્વ વિશે' સંગ્રહની એકમાત્ર લાંબી, પંચોતેરેક પંક્તિ સુધી વિસ્તરતી કવિની પ્રયોગ–આકાંક્ષી રચના છે. એમાં લગ્નગીત–ફટાણાના, કથનરીતિના એમ વિવિધ લયને કવિએ પ્રયોજ્યા છે; પાંચ આંગળાઓની વિવિધ લીલા આલેખી જે, ધ્વનિપૂર્ણ પ્રતીકાત્મકતા ઉપસાવવા ધારી છે પણ કોઈ સશક્ત સર્જકકર્મ પ્રયુક્ત થઈ શક્યું ન હોવાથી – કેટલાક તૂટકછૂટક શબ્દ / પંક્તિ સંદર્ભોને બાદ કરતાં – રચના કેવળ લંબાતી – વિખેરાતી રહી છે.

o

'–અને ભૌમિતિકા'ની રચનાઓમાંથી પસાર થતાં કવિની સંવેદનશીલતા ને પ્રયોગશીલતા બંને રસપ્રદ તો રહે જ છે. એક દાયકા જેટલી સર્જનસક્રિયતામાં

પણ ઘણું ઓછું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંવેદનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે – કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુઘડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે!). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી જ બંધાયેલી છે. અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

3

[આથમ્ય : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૯૬ મૂલ્ય ૧૦]

આઠમા–નવમા દાયકાનો એક મહત્ત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદાવલિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કળાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, ફિલ્મ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેનો તાણ—આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પનપ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બોલચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, ફિલ્મ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ–આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ મરોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂલો ની ગંધવાળો /ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

> ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
>
> ઘૂઘવવું
>
> દોડવું ઘોડાની જેમ
>
> કમળભીના ને કોયલવેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે–દીવાલો પર આંખો ખણુનન્ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, હુતકારે છે, ફૂંફાડે છે–આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

> જોરથી પીસોટે
>
> એ ક્ષણે જ
>
> વરાળ વરાળ થઈ જાય
>
> પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ ઘણું ઓછું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંવેદનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને તાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે – કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુઘડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે !). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સાર્થ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી બંધાયેલી છે. અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

૩

[આશ્રય્ય : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૮ પૃષ્ઠ ૬૬ મૂલ્ય ૬૦]

આઠમા-નવમા દાયકાનો એક મહત્ત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનની ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વેની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપ્રવૃત્તિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, ફિલ્મ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણ—આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બોલચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, ફિલ્મ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતી પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગસ સંયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂલો ની ગંધવાળો /ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોરો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

> ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
> ઘૂઘવવું
> દોડવું ઘોડાની જેમ
> કમળભીના તે ઢોયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે–દીવાલો પર આંખો ખણનન્ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફુત્કારે છે, ફૂંફાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

> જોરથી પીસોટે
> એ ક્ષણે જ
> વરાળ વરાળ થઈ જાય
> પીસોરો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ—આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગસ મચોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભિજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂલો ની ગંધવાળો /ભિજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

> ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
> ઘૂઘવવું
> દોડવું ઘોડાની જેમ
> કમળભીના ને કોયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે—દીવાલો પર આંખો ખણનૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફુત્કારે છે, ફૂંફાડે છે—આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

> જોરથી પીસોટે
> એ ક્ષણે જ
> વરાળ વરાળ થઈ જાય
> પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ ઘણું ઓછું ગાય એટલું જ કહ્યું છે પણ સંવેદનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે – કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુઘડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે!). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી બંધાયેલી છે. અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

૩

[પ્રાથમ્ય : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૯૮ પૃષ્ઠ ૬૧ મૂલ્ય ૬૦]

આઠમા-નવમા દાયકાનો એક મહત્ત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વાચન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સામે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદાવલિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, ફિલ્મ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણ—આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બોલચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, ફિલ્મ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ—આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગસ સયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂલો ની ગંધવાળો /ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
ઘૂઘવવું
દોડવું ઘોડાની જેમ
કસળભીના ને કોયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે–દીવાલો પર આંખો અથડાતૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફુત્કારે છે, ફૂંફાડે છે–આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

જોરથી પીસોટે
એ ક્ષણે જ
વરાળ વરાળ થઈ જાય
પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ ઘણું ઓછું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચેતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે – કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુઘડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે!). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી બંધાયેલી છે, અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

3

[આલંબ્ય : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૬ મૂલ્ય ૧૦]

આઠમા—નવમા દાયકાનો એક મહત્ત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપ્રણાલિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, કિલ્લ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણ—આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તરતામ તથા બોલ-ચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, કિલ્લ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ–આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગસ મયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂંક્રૈો ની ગંધવાળો /ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવે-ગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
ઘૂઘવવું
દોડવું ઘોડાની જેમ
કમળભીના ને કોયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે–દીવાલો પર આંખો અશ્રુતનૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફુત્કારે છે, ફૂંફાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

જોરથી પીસોટે
એ ક્ષણે જ
વરાળ વરાળ થઈ જાય
પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

આલંબન પાત્રની કલ્પના ભાવકે કરવાની છે. 'પરોઢ', 'ઝરણું', 'તામ્રવર્ણા ઉવાના અંગારો', 'દરિયાનો સ્વાદ', 'ફાગણ', 'મલ્હાર ઢોળાયો', 'જલસો' ઈત્યાદિ રચનાઓની ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા તથા ઇન્દ્રિયવ્યત્યયતા ધ્યાનાર્હ છે. કવિ કોઈ પણ રચનામાં સ્થૂળતામાં સરી પડતા નથી. ભાષાયોજનામાં શરીરના સંવેદનો આદિમ આવેગ ઓગળી જાય છે. અનુભવની અપરોક્ષતા, ત્વરિતતા, ક્ષણમાં ઝબકી જવાથી શક્તિ કવિની કલ્પનયોજનાથી સાકાર થતી આવે છે. પ્રત્યેક ભાવનિરૂપણ ઉક્તિભંગિથી આકારિત થતું આવે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ.

સાથે
તસતસતા ચન્દ્રમાથી
ઉંસેાના ફુવારા
રેલાય... (ઝરણું-૫)
છૂટે
તંગ નદી તીર બની
ધનુષ પરથી
સનનનૂ... (ધનુષ પરથી સનનનૂ પૃ. ૬, ૭)
પાણીમાં
પગ મૂકતાં જ / દરિયો / ચિરાઈ ગયો / ચર્રર્ર (ગાછણ-૧૦).

પરંપરાગત ભાષા યોજનાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કવિની આલેખન શક્તિમાં જોઈ શકાય છે. સંસ્કૃત પદાવલિની શક્તિને કવિ સંદર્ભના બળે નવું પરિમાણ આપે છે. મસ્તિષ્કમાં વસતા સન્તુરના નયનથી 'જલસો' કાવ્યનો આરંભ થાય છે. સંગીતનાં વાદ્યોનાં આવતાં એક પછી એક નામો યૌનપ્રતીકો રૂપે પ્રગટતાં જાય છે અને અંતે સમગ્ર અસ્તિત્વ જે સંવેદના અનુભવે છે તેની કલાત્મક રમણા રચાય છે.

મારા હાથમાં / બે તુંબડાવાળી સિતાર વસે છે / હું સિતારને નમું છું. / / ચૂમું છું / અંગાંગ એક સાથે બજી ઊઠે છે / આ વાદ્યો શરીરના અવયવો સાથે સીધાં સમીકરણો રચતી નથી, પણ અંતે આ વાદ્યો પોતાની અર્થદ્યુતિના પ્રકાશમાં શરીરમાં અનુભવાતી તીવ્રરતિ સંવેદનાને મૂર્ત કરે છે. કવિની રચનાના કેન્દ્રમાં આ સૌન્દ્રિયસંવિધાન મહત્વનું બને છે. અલગ અલગ કલામાધ્યમોની ભાષાને કવિ સાથે સામે મૂકી આપી ભાવવિશ્વની સંકુલતા દર્શાવે છે. સન્તુરમાંથી ફોરતો પીલુનો કેસરિયા સ્વર, મેઘધનુષી વાછંટથી ઉભરાતાં,

ચહાણુ, શાલ્મલિની રક્તિમ કાયા પર ચિતરાતી કાગડાની ઊડાઊડ, પવનમાં ફરફરતો દરિયાનો સ્વાદ, હોડીમાં સળગતા અંધકારને હોલવવા ધડૂસ કરતું કૂદતું ખંડેર; શેતુરનાં ઝુમ્મરો વચ્ચેથી પસાર થતી દીપચંદી સવાર, રમણીની જમણી જંઘા પર જીવડાની સાથે જ ચડી જતી આંખો, ચમ્પકવર્ણી ટેકરીઓની કેસરિયા સુગન્ધથી વ્યાકુળ બનેલા દ્વારિકાધીશ, આ કલ્પન-પ્રતીક યોજના કવિની શક્તિનો પરિચય કરાવે છે. આ ઉપરાંત 'ચાંચમાં રણઝણતી પૃથ્વી' 'શ્વેતો-પનિષદ'નું 'વૈશાખ એક', 'સાતમી ઋતુ', 'ગુલામમોહમ્મદ શેખે ન કરેલું ચિત્ર', 'વૈશાખ બે' ઈત્યાદિ કાવ્યો મહત્ત્વનાં છે. પંચેન્દ્રિયોનાં સ્વર, તાલ, રૂપ, રસ, ગંધ, સ્પર્શ, દૃષ્ટિની ભાષાને કવિનું સંવેદન વિશિષ્ટ પરિમાણ આપે છે. આ બધી રચનાઓમાં મોટેભાગે તત્સમ પદાવલિ પ્રયોજાઈ છે, કવિ પોતાને જન્મ-નાળની જેમ વળગેલી સંસ્કૃત પદાવલિમાંથી છૂટવા 'તાળું', 'કાંટો', 'તોફાન', 'પણ, આમ કેમ બનતું હશે?' ઈત્યાદિ રચનાઓમાં બોલચાલની ભાષા તરફ વળે છે. પણ એમાં પણ ક્યાંક તત્સમ પદાવલિ કવિની નજર ચૂકવી પ્રવેશી ગઈ છે. જયદેવ શુક્લની અન્ય વિશિષ્ટતા એ છે કે તે ક્રિયાપદો તથા રવાનુકારી શબ્દો પાસેથી ધાર્યું કામ કઢાવી શકે છે. બધી જ રચનાઓ કલ્પનઆશ્રિત નથી, પણ કલ્પનનો ભાર જ્યાં વધારે વરતાય છે ત્યાં કવિની રચનાઓએ સહન પણ કરવું પડ્યું છે, તેનો નિર્દેશ જ માત્ર કરીએ.

'પ્રાથમ્ય'ની મહત્ત્વ બેત્રણ કૃતિઓ વિશે પણ વાત કરવી અનિવાર્ય છે. અહીં કવિ પોતાની જ રચેલી પરંપરામાંથી મુક્તિ પામવાની મથામણ કરતા અનુભવાય છે: 'ગોદારને' કાવ્યમાં ફિલ્મની ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ છે. ફિલ્મમાં જેમ દૃશ્ય દૃશ્યને કાપે, ક્યાંક દૃશ્ય સ્થિર થાય, ક્યાંક ફ્રીઝ થાય, કટ્ થાય, ફેડઆઉટ થાય એમ ભાષામાં પણ ગતિ, વિરોધ, સમતા, લવચીકતા જોવા મળે છે. આ કાવ્ય આપણી સંસ્કૃતિની ક્ષયિષ્ણુતા ને તેમાં લાચાર બની જીવતા માનવીની વેદનાને ઉત્કટતાથી આલેખે છે. અહીં યોજેલાં પ્રતીકો માનવીની રુગ્ણમનોદશા તથા માનવીની હિંસા ને હવસખોરીને મૂર્ત કરે છે. આખા કાવ્યમાં અવાજ ને દૃશ્યનાં કલ્પનો પણ ધ્યાન ખેંચે છે. કવિનો ક્યારેક ગંભીર, આક્રોશ વ્યક્ત કરતો, વિડમ્બન રચતો અવાજ આપણે સાંભળી શકીએ છીએ. આખા કાવ્યની રચના કોલાજ ચિત્રને મળતી આવે એ રીતે થઈ છે. 'તાલકાવ્યો'માં અવાજની સૃષ્ટિ દ્વારા ભાવવિશ્વ રચાય છે. તેમાં આજના માનવીનાં એકલતા, વ્યથા, નિઃસહાયતા અને વેદના ઉત્તમ રીતે મૂર્ત થયાં છે. અહીં ભાષારમત પણ છે તો સાથે સાથે યાંત્રિક રીતે જીવવાની ટેવનો ભોગ

બની ગયેલા માનવીનું સૂત્રન પણ આ જ ભાષાયોજનાના ગત્યાત્મક ખેલમાં અનુભવી શકાય છે. અંતે કશુંક બનશેની પ્રતીક્ષા જ શેષ રહે છે.

હું અધ્ધર શ્વાસે
રૂપક તાલના ખાલી પર સમ જેવી
કોઈ ઘટનાની
પ્રતીક્ષા કરું છું.

ઘણીવાર 'સમ' પર અવાતું જ નથી છતાં રાગ ને તાલ ચાલ્યા જ કરે છે. આપણે જોયું કે કવિને તત્સમ પદાવલિ જોડે ઘરોબો છે તો તેના સંસ્કારમાંથી મુક્ત થવાની મથામણો પણ છે. આ ભાષા 'સ્વ'ના ઇતિહાસને મૂર્ત કરે છે. ને તેમાંથી મુક્તિઝંખના ચિત્તની નરવી વેદનાને પણ રૂપ આપે છે. 'પ્રેઙ સૂત્ર' પોતાના ઇતિહાસ ને તેમાંથી મુક્ત થવા ઝંખતા ચિત્તનું મહિમ્ન સ્તોત્ર છે. આ રચનામાં સંસ્કાર, પરંપરા સાથે વળગેલું ચિત્ત, નારીના સંબંધસૂત્રથી પ્રાપ્ત થતી એકલતા ને વેદનાની સમૃદ્ધિથી જીવતું મન અને કશાય જોડે સંબંધ ન બાંધી શકતા ચિત્તની વિવિધછબી ગત્યાત્મક ક્રિયાપદોથી, રવાનુકારી શબ્દચયનોથી તથા પૌરાણિક સંદર્ભોની કલાત્મક યોજનાથી આકાર પામ્યાં છે. કવિ પરંપરા, ભાષા તથા વર્તમાન ને ઇતિહાસથી જાણે છેદાઈ ગયા છે, આ બધાં સાથેનો વિચ્છેદ અહીં નિરૂપાયો છે. આ રચનામાં શીર્ષક તથા જીવનની પ્રક્રિયાઓ સામસામે છેડે ચાલતાં અનુભવાય છે.

આ રીતે જયદેવ શુક્લની કવિતા ભાવભાષા સંદર્ભે વિશિષ્ટ કાવ્ય પરિમાણો પ્રગટાવે છે. કવિની વિશિષ્ટ સંદર્ભો જન્માવતી કલ્પન-પ્રતીક યોજના, ભાષાના જુદા જુદા મરોડ પાસેથી કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવાની શક્તિ એમને આઠમા-નવમા દાયકાના મહત્ત્વના અવાજ રૂપે સ્થાપે છે એ તો કહીશું જ પણ કવિએ હવે કલ્પનખચિત રચનાઓથી બચવાનું, સંસ્કૃત પદાવલિનો મોહનિદ્રામાંથી પણ જાગવાનું રહેશે.

—નીતિન મહેતા

સપ્ટેમ્બર ૧૪, ૧૯૮૯

*

('નિર્વાણ'- નીતિન મહેતા. ૧૯૮૮. ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૮૭. મૂલ્ય. રૂા. ૧૯/-)

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાં સૌથી વધારે સંતપર્કતાનો અનુભવ કરાવતા 'નિર્વાણ'ની કવિતા આરંભથી જ ભાવકોનું ધ્યાન ખેંચતી રહી હતી. ૧૯૬૯ થી ૧૯૮૬ સુધીના સમયપટ ઉપર વિસ્તરેલી આ કવિતા સંખ્યાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ નથી. કવિતા લખ્યા વિના રહેવાય નહીં ત્યારે જ લખાયેલી આ કવિતાએ શરૂઆતના ગાળામાં આસપાસના વાતાવરણમાંથી સ્વાભાવિક રીતે સંસ્કારો ઝીલ્યા હતા, પણ બહુ જલદીથી એ બધાને ખંખેરીને પોતાની આગવી કેડી કંડારી લીધી હતી. આ રચનાઓ સંપૂર્ણપણે મહાનગરની નીપજ છે. કશું પણ ફેશન દાખલ નથી, એમાં વરવી આધુનિકતા નથી અને ઘર કરી ગયેલું રોમેન્ટિસીઝમ પણ નથી. એટલે પ્રકૃતિ, રતિ, બાળપણનાં સંસ્મરણો, ભૂતકાળપરસ્તી અહીં જોવા નહીં મળે, છાંદસ અભિવ્યક્તિને અને ગીતગઝલજેવાં સ્વરૂપોને છેટે રાખતી આ કવિતા છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાના કવિઓની રચનાઓમાં જોવા મળેલાં કલ્પનો, પ્રતીકો, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોથી પણ દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આ પસંદગી નીતિન મહેતાએ ખૂબ જ સભાનતાપૂર્વક અને પોતાની અનિવાર્યતા માટે જ કરી છે. આ કવિતામાં મહાનગરી બોલચાલની ભાષાના લય, લહેકા, અભિવ્યક્તિની વિલક્ષણતાઓ, વિજ્ઞાપનભાષાની કરામતો પણ જોવા મળશે.

આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરી વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસંગતા; તુચ્છ-સામાન્ય-ક્ષુદ્ર ઘટનાઓ- વિગતો દ્વારા રચાતું આવતું આપણું રેઢિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે ઊભી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પરંતુ આ ભયાવહતાને નીતિન મહેતા આપણી સમક્ષ જુદી રીતે આલેખવાનું પસંદ કરે છે. મોટા ભાગની રચનાઓમાં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતાનું તત્ત્વ યોજાયું છે. પણ આનો કોઈ શ્રોતા નથી, કવિ જ વક્તા અને કવિ જ શ્રોતા છે અને આમ વક્તા-શ્રોતા વચ્ચે ચાલ્યા કરતો સંવાદ નિઃસંગતાને દૃઢ કરે છે; સાથે જ હળવાશથી રજૂ થતી આ ભયાવહતા કરુણને વિશેષ ઘેરો બનાવે છે. આ રચનાઓમાં પુનરાવર્તિત થતા દર્પણ અને દરિયો - નિકટતા અને દૂરતાને સૂચવતા, અલ્પ અને ભૂમાની વાત કરતા- કવિ ચેતનામાં એવા રસાઈ ગયા છે

કે કવિ દરિયો, દર્પણને અધઝ પાડી શક્તા નથી. આને કારણે આ રચનાઓ કૃતક નથી એની પણ પ્રતીતિ થાય છે.

આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનારૂપ, બીજી રચનાઓના વિષય-સામગ્રીના સંકેતરૂપ, ભાવુકતા નહીં પણ તેનો આભાસ રચી આવતું, 'એક પત્ર' કાવ્ય વિશ્વની અશબ્દતાને અને કવિના મૌનને શબ્દસ્થ નહીં કરી શકવાની અસહાયતાને મૂર્ત કરવા માગે છે. 'પુચ્છ વિનાની મગરી'ના કલ્પનને બદલે આવતું આવી કાનું કલ્પન મુંબઈ મહાનગરના ચંચળતા અને કૂટસ્થતાને સારી રીતે મૂર્ત કરી આપે છે. આ રચનામાંથી જ 'ટ્રેન' કાવ્યગુચ્છ અને 'દરિયો' ગુચ્છ પ્રગટે છે. '૧૩-૭ની લોકલ' કે 'ચર્ચગેટથી લોકલમાંથી સાવ જુદું' વાતાવરણ પ્રગટાવતા ટ્રેન વિશેનાં કાવ્યો સામાન્યતા, બમ્બૈયા ભાષાના મરોડોને તો વાચા આપે જ છે. પણ એક બાજુ 'તું' અને ટ્રેન ઘણી વાર તો સાથે જ યાદ આવો છો' દ્વારા પ્રેમની વિડંબના અને 'જ્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સુખદુઃખ નથી/ તે સત્યનું બીજું નામ ટ્રેન છે' દ્વારા તત્ત્વચિંતનની વિડંબના કોઈ જાતની સભાન ગણતરી વિના જ થાય છે. 'એક પત્ર'ની આ ઉક્તિ 'વધુ પૂછીશ તો કહીશ ટ્રેન બની આવ-જા કરું છું અહીંથી ત્યાં'નું રૂપાંતર પાછળથી 'ડાકણોમાંથી/ એક ટ્રેન અડધી રાતે/પસાર થઈ જાય છે.' માં થાય છે. મુંબઈવાસીઓને મન લગ્ન, બઢતી, જન્મ, મરણ, નોકરી જેવા પ્રશ્નો જીવનમરણનાં નહીં પણ ટ્રેનમાં જગ્યાનો પ્રશ્ન વધુ આકરો એટલે લોહીમાં લખલખાની જેમ પસાર થતો સહેજ કે જગ્યા મેળવવા મથનારને ઊગતું પૂછું જરા ય આગંતુક લાગતા નથી.

'તુચ્છ વિષયની કવિતા' ગુચ્છમાં ત્રીસીના ગાળામાં લખાયેલી બાજરૂની માફી, એક સૂસાયેલા સોટવાને, ઉકરડો જેવી રચનાઓની માત્ર વિડંબના નથી, માત્ર ચમત્કૃતિયાવેડા નથી; પણ એથી વિશેષ કશુંક છે. પુરોગામી કવિતાના પ્રભાવમાંથી મુક્ત થવું હોય તો પણ થઈ શકાતું નથી એ વાતનો સહજ સ્વીકાર આ રીતે કરવામાં આવ્યો છે: 'ઘરે આવીને જોઉં છું તો/અંગૂઠામાં લોહી જામી ગયું છે/ને પાનીમાં આંબાની ડાળી ફૂટી નીકળી છે.' 'ઉકરડો' રચના ચોખલિયા લોકોને આઘાત આપે પણ આ બધું જ કુત્સિત આપણને ઘેરી વળેલું છે—એને મોંમાં નાખવું પડે—એ વડે જ 'ચૈતન્યમાં સૌંદર્યલોક' ઝગમગાવવા પડે.

ટ્રેનની જેમ કવિચેતનામાં ભળી ગયેલ દરિયો રોમેન્ટિકોના મિજાજને વાચા આપતો નથી. અહીં એવા બધા સાહચર્યોથી છેદાઈ ગયેલો—સાવ એકલોઅટૂલો

એતદ્

દરિયો અને એવી જ રીતે સાવ નિઃસંગ બની ગયેલ નાયક વચ્ચેનો સંવાદ આખરે તો અન્યોન્યમાં થતા લયના સંકેતરૂપ છે. 'દરિયો-૧'નો આરંભ જુઓ – ઘણી વાર તો દર્પણની પેઠે પારદર્શી/ચાંચમાં દરિયો ઊંચકીને/મારી શનિવારી બપોર આવે છે/જાગતું' ખાતાં જ દરિયાને/આંખના ઝળઝળિયામાં ઝલમલતો જોઉં છું.' કવિચેતના અને દરિયાનું એકાકાર થવું એ અહીં દર્પણના ઉચિત ઉપયોગ દ્વારા સૂચવાયું છે અને આગળ ચાલતાં બીજી રીતેય સૂચવાય છે, પણ પહેલા કાવ્યની આ સૃષ્ટિ બીજા કાવ્યમાં વધુ ઉત્કટ રીતે પ્રગટ થવાને બદલે વેરવિખેર થઈ જાય છે. નીતિન મહેતા નાહક ઓર્ફિયસ સિસીફસ, શિવરંજની, સૂર્યને એકબીજાની સાથે અથડાવી મારે છે. આપણા આ કવિને ઓર્ફિયસ, સિસીફસ જેવાં પુરાણકલ્પનોની જરૂર જ નથી. એ વિનાની એમની કવિતા સામર્થ્યવાન છે જ; આવાં કલ્પનો અન્યત્ર આવે છે. પણ હમેશાં એ આગંતુક જ લાગ્યાં છે. 'દરિયો-૩'માં ખંડિત વ્યક્તિતા, અવાજને શબ્દમાં ઢાળવાની અશક્તિ અને એ દ્વારા ભાષાની કટોકટી સૂચવાય છે. પહેલી રચનાની ઉક્તિ– 'કિનારે દરિયો મૂકી ચાલી નીકળવાનો'નું અનુસંધાન અહીં 'અને દરિયાકિનારે/મને મૂકી હું પાછો વળતો હતો / ત્યારે / કેટલાક અવાજો જે શબ્દો થઈ શક્યા ન / હતા તે / મારી પીઠમાં ભેરવાઈ / મારી સાથે જ આવ્યા.'માં જોવા મળે છે. સાથે સાથે નાયકના વ્યક્તિત્વમાંથી ધીમે ધીમે બધું ખરવા માંડે છે, એકલતાનો વિષાદ ઘેરો થાય છે, આ વિષાદને કવિ છાપરે ચઢીને ગાતા નથી અને એટલે સુરેશ જોષીએ આધુનિક કવિ ઉપર મૂકેલો આક્ષેપ (એ તો નિરાશાને ધ વેસ્ટ લેન્ડની છાયામાં બેસીને નિરાંતે મમળાવે છે.) આ કવિને લાગુ પડશે નહીં.

આ સંગ્રહનું બીજું એક મહત્ત્વનું ગુચ્છ છે પ્રવાસને લગતાં કાવ્યોનું. 'નદી', 'પ્રવાસ', 'યાત્રા', 'સન', 'અનંતયાત્રા' જેવાં આ કાવ્યો પહેલામાંથી બીજું, બીજામાંથી ત્રીજું એમ વિસ્તરતાં રહ્યાં છે. આ પ્રવાસ કોઈ પ્રકૃતિ પ્રેમીનો, ભૂતકાળનાં સંસ્મરણોને વાગોળનારનો કે આયુષ્યના અવશેષે આવી રહેલાનો નથી. નાયકનો પ્રવાસ તો પોતાનાથી દૂર જઈને પોતાના સુધીનો જ છે. 'નદી'નો સમ્બન્ધ 'દરિયો-૧' સાથે છે. અહીં પણ સૂરજને ચાંચમાં લઈ ઊડતા પંખીની વાત આવે છે, આ કાવ્યનો નાયક ચારે બાજુથી નિસ્તેજતા-શુષ્કતા-વંધ્યતામાં જઈને ઊભો છે. પ્રવાસ આ જગતનો જ કરવાનો છે, 'પ્રવાસ'માં જરાક વધારે સ્પષ્ટ બની કહેવાયું– 'થયો છે પ્રવાસ શરૂ / તારાથી મારા સુધીનો / વચ્ચે હશે એક નદી.' અવાજ, નગર, સ્વપ્નનું રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક

દ્દરતા—નિરર્થતાનાં દ્વન્દ્વ જ્યાં ભુંસાઈ જાય છે ત્યાં જવા માગે છે. 'મારાથી મારા સુધી'ની ચક્રાકાર ગતિ કાવ્યમાં આરંભ અને અંતની પણ ચક્રાકાર ગતિ સાથે સાયુજ્ય સાધે છે, 'યાત્રા' આ ગુચ્છની નબળી રચના છે. પણ 'પ્રવાસ'ની વાત 'ગાન' અને 'અનંતયાત્રા'માં વધુ સામર્થ્યપૂર્ણ રીતે વિસ્તરે છે. આ બંને રચનાઓને બળકટ બનાવનાર અગાઉ ઉલ્લેખેલ નાટયાત્મક કથનાત્મકતા છે. અવાજ વિનાની ટેપ, અવકાશ, ખાલી ખુરશી, ઝાકળની જેમ ઊડી જતો પુલ, વળી વળીને પાછળ જોયા કરવાની આદત—દ્વારા ખાલીપો, નિઃસંગતાને વળ ચઢાવવામાં આવ્યો છે. આ કવિ ધારે તો ઇન્દ્રિયગોચર સંવેદનાની સૃષ્ટિ ઊભી કરી શકે. શ્વાસને / ફેનવાસ મેં માન્યા નથી / કે તેમાં સમુદ્ર ચિતરી શકું / લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો / કે તેમાં રહી ઊછળી શકું" અથવા 'મારા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર / ઝૂલતા કન્ના કપાઈ ગયેલા સતનું શું?' જેવી પંક્તિઓ આની પ્રતીતિ કરાવે છે. પણ કવિ એ દિશામાં જવા માગતા નથી; એટલે તેઓ વળી વળીને અરીસા આગળ આવે છે. કાવ્યનાયકની સ્થિતિ અડધા દાદરે આવી પહોંચેલાની છે, ઉપરથી ઉપરવાળો—નીચેથી નીચેવાળો બોલાવ્યા કરે. પણ આ બે અને તેમની વચ્ચે ઊભેલા તે એક જ છે. નાયક જ્યાં જવા માગે છે તેને જોડનારો પુલ તો ઝાકળની જેમ ઊડી ગયો છે. જો કે અહીં ફ્રાન્ઝ કાફકાનો મોજણીદાર અને તેનો કિલ્લો ખોટી રીતે ઘૂસી ગયા છે. આ નિઃસંગતા છતાં ઇતિહાસમાંથી તો મુક્તિ શક્ય જ નથી એટલે 'ચામડીની જેમ મેં ઇતિહાસ પહેરી લીધો છે' એમ નાયકને કહેવું પડે છે. પણ આવી રચનામાં એકાએક પ્રવેશી જતી ભાવુકતા અક્ષમ્ય બની જાય–'દિલીપરાજા આવો કરો મુક્ત મને / દુર્વાસા બાંધો મને શાપથી.' એકી સાથે શાપ અને મુક્તિવાળી વાત બીજી કોઈ રીતે આણી શકાઈ હોત. 'અનન્ત યાત્રા'માં નાટયાત્મક કથનાત્મકતા વધારે ઘેરી થાય છે. 'ચાલ્યા કર / બેસવાનું જ નહીં / ના / ઊભવાનું પણ નહીં / ના.' થી આરંભાતા કાવ્યમાં પ્રશ્ન પૂછનાર અને ઉત્તર આપનાર એક જ છે. લક્ષ્યહીન, પ્રયોજનહીન આ યાત્રામાં ક્યાંય, ક્યારેય ઘર આવતું નથી. માનવીય સંબંધોથી છેદાઈને, લાગણીઓથી પર રહીને, કેવળ આત્માંકિત બનીને કશાક સ્થૂળ નિયમને વશ વર્તવાનું—પણ આગલી રચનામાં કહેવાયું છે તેમ નાયક એકી સાથે આ અનન્ત યાત્રાનો શાપ પણ ઇચ્છે અને મુક્તિ પણ ઇચ્છે. નરી ક્રિયાઓની વાત હોવા છતાં કોઈ ક્રિયા નથી. આગલી રચનાની જેમ આ રચના પણ સિસીફસનો સન્દર્ભ પ્રગટાવે છે–' પથ્થર પહાડ પર મૂક / પછી / પથ્થર પહાડ પર મૂક.' આ વિના જ કવિતામાંથી ઉપસતો સન્દર્ભ વધારે ઇષ્ટ છે.

આ રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ 'તરસ' કાવ્યમાં જુદી રીતે વિસ્તરે છે. આ કાવ્યમાં કવિ કલ્પનોની ભાષામાં આદિમ જળતત્ત્વ માટેની ઝંખનાને વાચા આપવા માગે છે – એને માટેની જ અનંત યાત્રા હોય એટલે પ્રવાસનો વિષય એમાં ભળી જાય છે. રેતી ઓઢીને સૂઈ ગયેલી નદી અને ફિક્કી દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવર્ણતાના જે સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા તે સંકેતો વધારે દૃઢ થાય છે. 'આપો ને પાણી/ગળાથી નાભિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું/હાડકાંઓમાં શારડીઓ ઊંડી ઊતરી ગઈ છે / ગળામાં ચામાચિડિયાની જેમ ખાઝી ગઈ છે તરસ.' પુનરાવર્તિત થતી ભૂમિકાઓ નીતિન મહેતાની રચનાઓમાં એકવિધતા નથી સૂચવતી. તુચ્છ, ભંગુર અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે ચલાવેલી આ શોધને કવિ નથી તો મેટાફિઝીકસમાં સરી પડવા દેતા કે નથી રોમેન્ટિક પ્રલાપમાં. 'આવો ને પાણી'થી ન જોઈએ તારું પાણી' સુધી વિસ્તરતા આ દીર્ઘકાવ્યમાં 'રગેરગમાં આગનો દરિયો સૂસવાય / રુવાંડે રુવાંડે હજારો સૂર્યો ભોંકાય' જેવી ભાવુકતા છે તો એકદમ નાજુક, મનમાં રમાડવી ગમે તેવી – 'વરસાદનાં પગલાં કાન પાસે આવી અડી જાય' – જેવી પંક્તિઓ અને 'ગાભણી હવા ત્વચાને ચાટી રહે / જીભ ઉપર સુક્કી નદી પથરાઈ જાય' જેવી સમર્થ કલ્પનાઓ પણ છે.

કેટલીક રચનાઓને અલગ અલગ રીતે તપાસી શકાય એમ છે. 'ગાય' જેવી રચનાનો પ્રિયકાંત મણિયાર અને હસમુખ પાઠકની રચનાના સન્દર્ભમાં અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં કવિ પુરોગામીઓથી વધુ સંયત બનીને, બિનજરૂરી આક્રોશ વિના શહેરની વચ્ચે મરી ગયેલી ગાયની વાત કરે છે પણ તટસ્થતાનો અર્થ અનુકંપાહીનતા થતો નથી.' સોળે સોળે ઝરણાં ફૂટે છે / આકાશના વેરવિખેર ટુકડાઓ હોડીની જેમ તેમાં વહેતા દેખાય છે' આ અનુકંપા સહજરીતે જોવા મળે છે. આ અનુકંપાની પરાકાષ્ઠા જુદી રીતે આવે છે – 'ઘરે આવી બૂટ કાઢું છું / પગનાં કપાયેલાં આંગળાંમાં / ચોથના પીળા ઝાંયવાળા / ધુમાડિયા ચંદ્રમાં / એક ગાય ઊભી છે / ચૂપચાપ.' આમ આગલી વેરવિખેર વિગતો જ નહીં પણ, કવિચેતના, ચંદ્ર, ગાય, વાતાવરણ એકાકાર બની જાય છે. 'મૃત્યુ' જેવી રચનામાં એક પ્રકારનું આત્મપીડન જોવા મળશે – 'ત્વચા પર પવન કરવત / ફેરવતો રહે / આંખમાં પીળું ઘર બંધાતું જાય.' પણ આ બધાનો સામનો કર્યા વિના તો બીજો ઇલાજ નથી. પણ સાવ નાનકડી ઘટના – કૉફી પીવા જઈએ, ઘરમાં રંગ કામ ચાલતું હોય અને ત્યાં ડોરબેલ રણકે કવિને પ્રસન્ન કરવા પૂરતી છે. 'અનુભૂતિ'માં પણ બપોર, વરસાદ, તું, નાયક – આ બધાના એકાકાર થવાની ભૂમિકા આલેખાઈ છે. ૧૯૭૪માં રચાયેલી 'અલોપ' અને ૧૯૮૫માં

રચાયેલી 'હવે' ને સાથે રાખીને વાંચવા જેવી છે. બંનેમાં ઓગળી જવાની જ વાત કેન્દ્રમાં છે. નાયકની ચેતનામાં ભળી ગયેલી આદિમ ચેતનાના ઉલ્લેખો બંનેમાં છે, જુદી જુદી રીતે આવે છે, 'ઘર સુધી ન પહોંચ્યાનો' વિષાદ બંનેમાં છે. પણ આ વેદના, આ નિઃશેષ થઈ જવાની વાત અને એની વિલક્ષણ અભિવ્યક્તિ એબ્સર્ડની આવી અભિવ્યક્તિ કરતાં જુદી પડે છે.

ક્યારેક 'ભાવપ્રતિભાવ' જેવી રચના સાવ સામાન્ય કક્ષાની લાગે. એની સરખામણીમાં 'આવશ્યકતા', 'પસંદગી', 'વંચના' જેવી રચનાઓ ચઢિયાતી લાગે. નીતિન મહેતાની સાવ સામાન્ય લાગતી રચના વધુ બળકટ પુરવાર થાય છે. 'ભાવપ્રતિભાવ'માં તો કેટલી બધી તુચ્છ સામગ્રી જોવા મળશે — પ્રશ્નો તો થાય / સાલું આપણાં ફ્લાણાં-ઢીંકણાંનું શું થશે? / કાલે ૯-૩૫ની ફાસ્ટ ટ્રેનમાં જગ્યા મળશે કે નહીં? / આ વખતે રેશનીંગમાં કેવા ચોખા મળશે? / બાજુવાળા મનુભાઈની દીકરીના લગનમાં શું આપીશું?' આ અને આના જેવા ફાલતુ પ્રશ્નોમાં રોકાઈ રહેલો જીવ ધીમે ધીમે નિર્વેદની ભૂમિકા ઉપર જઈ પહોંચે અને આ નિર્વેદ પેલી નિઃસંગતાની જ વાત કરે. આભાસ એવો થાય છે કે કેટલું બધું બોલાય છે, કેટલા બધા ભાવપ્રતિભાવો અપાય છે પણ ખરેખર તો કશું જ થતું નથી. આખી વાત નરી બેફિકરાઈથી, હળવાશથી કહેવાઈ રહી છે એનો ખ્યાલ વાચનારને આવે પણ એ પહેલું પડ ચિરાઈ જાય એટલે પેલી વેદના ઉઘાડી થાય. આ વેદનાને નીતિન મહેતા ખૂબ સારી રીતે ગોપવી જાણે છે. આ જ ધારામાં લખાયેલી 'સમાધાન' — 'વિકલ્પ' 'દ્વિધા'ને આ દૃષ્ટિએ જોવા જેવી છે — એમાં 'ચામડી નીચે સળગતાં જંગલોમાં ચિત્તો આમથી તેમ નાસે છે' કે 'ચામડી નીચે અંધારામાં એક પતંગિયું પાંખો ફફડાવે છે.' જેવી પંક્તિઓ અપવાદરૂપે પ્રવેશી ગયેલી લાગશે.

સંગ્રહમાં છેલ્લું ગુચ્છ કવિતાવિષયક છે. કવિ તો 'એકરાર'માં કહે છે કે "આ જે કંઈ લખાયું છે તે કવિતા નથી / મનને ઝરણામાં મૂકી દેવાથી / ઝરણું શબ્દ થઈ શકતું નથી.' પણ એ તો કવિની યુક્તિ છે. ભવિષ્યમાં જ્યારે "મનની / શેવાળ પર ઝમતા સાંજના આકાશની / જીભ પર છલકાતા સહરાના ઝાડની / નખની નીચે ઊગતા તારાની' કવિતા લખવા માગે છે. પણ તેમણે દરિયાની, ટ્રેનની, જીવનની નગણ્યતાની જે રચનાઓ કરી એ રચનાઓ માટે જે અનંત યાત્રાઓ કરી તેની કવિતા ખરી દીધી છે. એક રીતે તો આવા વિષયો ઉપર કવિતા લખવી એ જ એક મોટો પડકાર અને તે પણ કોઈ શબ્દરમતો, અલંકરણના જાદુઈ પ્રભાવ કે એવી જાણીતી બનેલી પ્રયુક્તિઓ

વિના નીતિન મહેતાએ આ પડકાર ઝીલ્યો અને તેમાં તેમને ખાસ્સી સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. કવિતાવિષયક કાવ્યો કરવામાં ઘણાં બધાં જોખમો રહ્યાં છે. આવી રજૂઆતની 'દ્વિધા'માં વિડંબના થઈ છે – 'વર્ગમાં જઈ ખાંસી ખાતાં ખાતાં બોલું છું,/કવિતા અસ્તિત્વ છે.' સર્જન પ્રક્રિયા વિશે કવિતાઓ કરવાના ઉધામામાંથી – સાચા અને ખોટા એમ બંને ઉધામામાંથી – કવિ પોતાની જાતને સેરવી લે છે. 'શબ્દનિર્વાણ'માં રાત્રે પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે અને છેલ્લી રચના 'એકરાર'માં પણ પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે, પણ એ પંખી કયું? 'અડધી રાતે પાંપણો પર બેસી /જતા દરિયાને/મારી હથેળીમાં મૂકું છું/પણ તે પારાની જેમ દડી જાય જાય છે ચૂપચાપ/દીવો બૂઝાવ્યા વિના/પુસ્તકમાંથી/ખાલી આંખે/ઉઘાડા પગે ચાલી નીકળું છું.' આ બીજા સંગ્રહ માટેની પૂર્વભૂમિકા છે અને એની આતુરતાથી રાહ જોઈએ.

—શિરીષ પંચાલ

૫

(આલોચના [વિવેચન] લેખક: રાધેશ્યામ શર્મા, પ્રકાશક: પોતે. વિતરક: રન્નાદે પ્રકાશન: ૨૩૪૫, મહાલક્ષ્મીની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧. કિંમત: ૩૫-૦૦ રૂપિયા.)

આજે લેખકો વધી ગયા છે પણ વાચકો ઘટી ગયા છે જે લખે છે તે લખે જ છે, વાંચે છે ઓછું. જેમ બહુ લખનારાનું સન્માન થાય છે તેમ શ્રેષ્ઠ વાંચનારાનું સન્માન થવું જોઈએ. જે લખે છે તે તો પોતાના લેખન પર જ મુગ્ધ ને મુસ્તાક હોય છે એટલે બીજાનું વાંચવામાં અહમ્ ઘવાય છે. સમકાલીન સર્જકોને નહીં વાંચનારા કોઈ મહાન કે પ્રાચીન ગ્રન્થોના અધ્યયનમાં પડ્યા છે એવું પણ નથી. ટૂંકમાં, લેખન થોકબંધ છે વાંચવાનું સંપૂર્ણ બંધ છે. આ સંજોગોમાં પ્રગટ થતા રહેતા સમકાલીન લેખનનો મોલતોલ કરવાનું કામ છાપાઓમાં અવલોકનો લખવાની જેમની જવાબદારી છે તેમને માથે આવી પડે છે. શિરીષ પંચાલ જેવા એકબે અપવાદોને બાદ કરીએ તો છાપાનાં અવલોકનો બહુધા છાપાળવાં જ બની રહ્યાં છે. છાપામાં બેઠેલા માણસો અથવા કટારલેખકના અંગત સમ્બન્ધો ક્રાસમો વડે દુર્ગન્ધ મારતા જણાયા છે. પરિસ્થિતિ સાવ ખાડે ગઈ છે તેવે વખતે સામ્પ્રત સાહિ

'વિવિધ કૃતિઓ વિશે ઉમળકાભેર 'વાંચીને' લખવું એ વિરલ ઘટના ગણાય. રાધેશ્યામની 'આલોચના'ના લેખો ટૂંકા ટૂંકા છે. જે કૃતિઓ વિશે તેમણે લખ્યું છે તે કૃતિઓના વિગતપૂર્ણ અભ્યાસો કે સમીક્ષાઓ તેમાં અભિપ્રેત નથી, શૈલી વાર્તાલાપી છે. લખતી વખતે પૂરેપૂરી સભાનતા પ્રવર્તતી જણાય છે. શબ્દોના પ્રયોગો, વાક્યોની રચનાઓ, વિરામચિહ્નોનો ઉપયોગ તેમ જ કાકુ પરત્વે લેખક ક્યાંય અનવધાન દાખવતા નથી.

ઓગણત્રીસ કૃતિઓ વિશેનાં ટાંચણો અહીં છે. 'ટાંચણ' શબ્દ હું ડેરોગેટરી સેન્સમાં અહીં નથી વાપરતો. 'ટાંચણ' કહેવા પાછળનો મારો આશય એ છે કે અહીં જે તે કૃતિના ધ્યાનપાત્ર અને બળવાન એવા અંશો તરફ ઇશારાઓ કરવાનું લેખકે તાક્યું છે એ અંશો પર વધુ વિચારવાનું કામ ભાવક માટે બાકી રહે છે. દહેશત એ છે કે મૂળ જે છાપા કે સામયિક માટે આ લખાયું હશે તે છાપાં/સામયિક પોતે જ આ પ્રકારના મિતાક્ષરી લખાણો માટે જવાબદાર બની રહ્યાં હશે. વળી જે સામયિકમાં લખાય તેના વાચકોને પણ ધ્યાનમાં રાખવા પડે. આ બધું સ્વીકારીને ચાલતા રાધેશ્યામે તેમ છતાં ચર્ચ્ય કૃતિની સાહિત્યિકતાની ચર્ચામાં ક્યાંય કોઈ બન્ધન સ્વીકાર્યું નથી. એમને જે મુદ્દો કહેવો છે તે (અને તે જ) તેમણે અંડરલાઇન કરીને કહ્યો જ છે એ કહેવામાં તેમને વિવિધ મુદ્રાઓ ધારણ કરવી પડી છે જેમકે —

પન્નાલાલની 'માનવીની ભવાઈ'ને ઇટાલીના ઇગ્નાઝિયો સિલોનીની 'ફોન્તામારા'ને પડખે મૂકી તેમણે તપાસી છે. બંને કૃતિના મૂડ અને વાતાવરણમાંનાં સામ્ય તરફ આંગળી ચીંધી છે તો ભગવતીકુમાર શર્માની 'સમયદ્વીપ'માં 'ધૂંઠ'નો વિનિયોગ વિવિધ સ્તરે થયો છે તે તરફ આંગળી ચીંધી છે અને ધૂંઠને Kin-aesthetic imagery–ગતિમાન કલ્પન તરીકે જોઈ છે સાથે જ રચનારીતિની કેટલીક વેધિયાળ પ્રયુક્તિઓ પણ દર્શાવી છે. મધુ રાયની 'કાલસર્પ' વાર્તા વિશેની વિગતો, મૂળ વાર્તા જેટલી જ, અટપટી રીતે ચર્ચવાનો પ્રયત્ન લેખકે શા સારું કર્યો હશે એ સમજાતું નથી! ઘનશ્યામ દેસાઈની 'ટાઢ'' રચનાના અંતભાગે આવતા 'તો' પ્રયોગનું અર્થદૃષ્ટિએ કેટલું વજન છે તે તેમણે દર્શાવ્યું છે. આધુનિકતાનાં તત્ત્વોથી ખચિત એવી આ બે વાર્તાઓનાં રસસ્થાનો ક્યાં છે તે અને વિગતોની ગોઠવણી તેમને કેવી રીતે નીપજાવે છે તે દર્શાવવાનો પ્રયાસ ઘનશ્યામ અને મધુ રાયની વાર્તા–નિમિત્તે થયો છે. કિશોર જાદવની કૃતિ 'અસ્તિત્વ હીનતાના પૂરમાં' પ્રગટતી 'અસ્તિત્વ દ્વારા જ અસ્તિત્વ રહિતના'ની paradoxની સ્થિતિનું આલેખન થયેલું તેમને

ગેતદ.

લાગ્યું છે. કિશોરની વાર્તાઓનું sophistication, Juxtapostion, Fatalistic tone વગેરે કેવી રીતે સમગ્ર કૃતિના બંધારણમાં ફંક્શન કરે કરે છે તેની સવિગત ચર્ચા થઈ છે. ઉમાશંકર, પંડિત સુખલાલજીની ચરિત્રાત્મક કૃતિઓમાં ચરિત્રગત વ્યક્તિઓનાં શબ્દચિત્રો અને લેખકના વ્યક્તિત્વની ઉપસતી રેખાઓને અનુલક્ષીને નોંધપાત્ર બાબતો લેખક તારવે છે. પન્નાલાલની નવલકથા 'પ્રણયના જૂજવાં પોત'ને વિશે લખતાં પન્નાલાલની નવલકથાકાર તરીકેની નબળી કડીની વાત રાધેશ્યામ પોતાની રીતે કરે છે. દાખલા તરીકે –

"શરાબ છોડયા પછી એકવાર જગત નતશિથિલ થઈ કબાટમાંથી શીશી લેવા હાથ લંબાવે છે અને જે ઢબે મીરાંનો અવાજ પાછળથી સાંભળે છે એ પ્રસંગ પન્નાભાઈ એક વેળા હિન્દી ફિલ્મો સાથે ઠીક સંકળાયેલા હતા એનું તીવ્ર સ્મરણ જગવે છે." (પૃ. ૫૨–૫૩)

પન્નાલાલ ફિલ્મી ઢબના આલેખનમાં સરી પડે છે તે કહેવા માટે લેખકે ઉપરનાં વાક્યો પ્રયોજ્યાં છે. તળપદી ભાષામાં કહેવાય છે તેમ "વાતમાં ને વાતમાં લાત મારી દેવા"ની કળા રાધેશ્યામને સહજ છે,

મડિયા, જયંતિ દલાલ વિષેનાં લખાણો રસળતી શૈલીમાં ચાલે છે. તો 'ચિન્તયામિ મનસા' નામના સુરેશ જોષીના વિવેચનગ્રંથની વાત કરતાં તેઓ આરંભમાં પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતી વિવેચનની સ્થિતિને ગુજરાતી વિવેચના સાથે સરખાવતાં એક વાત નોંધે છે કે—

'ત્યાં રેને વેલેક જેવા–સમગ્ર વિવેચનાત્મક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડતા રહે છે. અહીં તો આગળની પેઢીના પીઢ અને પ્રૌઢયુક્ત વિષ્ણુપ્રસાદ-ઉમાશંકર જેવા 'કાલજ્યેષ્ઠ' સાહિત્ય વિવેચકો આપણે ત્યાં કોણ જાણે શાથી બહુધા મૌન પાળે છે' (પૃ.૬૭)

કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચકો, જ્યાં પાળવું હોય ત્યાં જ મૌન પાળતા હોય છે એ રાધેશ્યામ ભૂલી જાય છે. સુરેશ જોષીને તેમણે લેખમાં 'વિદ્યાશ્રેષ્ઠ' તરીકે ઓળખાવ્યા છે. સંસ્કૃતિનો વિકાસ પણ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતા ધરાવે છે. તો આ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતાનો વિચાર અને મહિમા 'ચિન્તયામિ મનસા'ના લેખોમાં થયેલો છે.

રઘુવીરની 'પૂર્વરાગ'નું લક્ષણ વધુ પડતો આત્મરાગ રાધેશ્યામને જણાય છે. રઘુવીરનું ગદ્ય શ્લેષક જેવું છે, પ્રસંગોમાં એકતાનતા છે. પાંખા ને પાતળા કથાવસ્તુને ફુગાવા સ્વરૂપે મૂક્યું છે. ઈત્યાદિ તારણો સાથે ખુદ રઘુવીર પણ અસંમત નહીં થાય. પણ પિનાકિન દવેની 'અનિકેત'ની ચર્ચાને અંતે

કુરેશાન હેસની પરંપરામાં મૂકે છે તો તેની સાથે તો પિનાકિનભાઈ પોતે જ અસંમત થાય તેમ છે. ભૂપેશ અધ્વર્યુના વાર્તાસંગ્રહ 'હનુમાનજી લવકુશ-મિલન'ની નોંધ લેતાં તેની લાક્ષણિકતાઓ, વિશેષો અને આકર્ષક અંશો તરફ નુકતેચીની કરવાની સાથે જ અપીલ ન કરતી કેટલીક બાબતોનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. 'વિનોદની નજરે', 'દશરથલક' (ઉત્પલ ભયાણી) વિશેની નોંધો રસળતી શૈલીએ થયેલી છે તો હસુ યાજ્ઞિકની 'દીવાલ પાછળની દુનિયા'નાં ચરિત્રોની ઓળખ પણ વેધક રીતે અપાઈ છે.

કાવ્યાસ્વાદોમાં સિતાંશુ, રઘુવીર, મફત ઓઝા, ચં. ટો. ઈત્યાદિની રચનાઓનો આસ્વાદ (કદાચ વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને) જેટલો પ્રાસાદિક બને છે એટલો નિરંજન, હરીન્દ્રનાં કૃતિઓનો બનતો નથી. મણિલાલની રચનાની પંક્તિઓમાં ગુલામ મોહમ્મદના 'જેસલમેર'ના પડઘા બહેરાને પણ સંભળાય એવા છે તે તરફ રાધેશ્યામે કાન કેમ દીધા નથી તેનું આશ્ચર્ય.

રાધેશ્યામની એક નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા એ છે કે ગુજરાતી કૃતિની વાત કરતાં, જ્યાં પણ, વાતને બંધબેસતી પશ્ચિમી કૃતિ કે પશ્ચિમી લેખકનું સામ્ય જડે ત્યાં તેનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરવાના જ. જેમ કે અજિત ઠાકોરના કાવ્યની વાત કરતાં આર. એસ. થોમસ અને એલિઝાબેથ જેનિંગ્ઝને તેઓ સ્મરે છે. તો મુકેશ વૈદ્યની રચનામાં આર્થર બોયસને તેઓ આણે છે. આ ઉપ-રાંત સંખ્યાબંધ વિદેશી ચિંતકો, કવિઓ લેખકોની વાતો આવતી જ રહે છે.

અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓના પર્યાયો પણ તેમણે સુજ્ઞોનું ધ્યાન ખેંચે એવા સક્ષમ યોજ્યા છે. જેમ કે અભિસંધાનિત, [Conditioned]. ગતિમાન કલ્પન [Kinaesthetic imagery] બોલકી [Blatant] સમસ્યા [Enigma] વિભિન્નિકરણ [Differentiation] મહતીકરણ [Magnifying] ગોબર-ગંધી વિગતો [Sordid detail] અંતર્વર્તી અહં [Intro verted ego] વગેરે.

સરજાતા સાહિત્ય સાથે અમે તે નિમિત્તે રાધેશ્યામ ભલે પાનું પાડતા હોય તેમના પ્રતિભાવો પૂરા સાહિત્યિક રહે છે. શરૂમાં કહ્યું તેમ આજે વાચનારા ઝાઝા રહ્યા નથી ત્યારે વાંચતા રહીને સમકાલીન લેખન વિશે Re-act કરનારા તરીકે રાધેશ્યામને ગણાવવા પડે. એમને પોતાના પ્રતિભાવો છે એ કબૂલ કરવું પડે. હા, એ પ્રતિભાવો ચર્ચાસ્પદ હોઈ છે. એની ગુણવત્તા વિશે મતાંતરો હોય શકે છે એ જુદી વાત.

—વિજય શાસ્ત્રી

Turning and turning in the widening gyre
The falcon can not hear the falconer;
Things fall apart; the centre can not hold;
Mere anarchy is loosed upon The world.

—W. B. Yeats

અનુક્રમ

એતદ્

વર્ષ ૧૨ : અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૧

સંપાદક
શિરીષ પંચાલ જયન્ત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૯
વર્ષ ૧૨ : અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૧

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/–
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ભીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા–૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮–૨૪૧૮૮

રાજેશ પંડ્યા

બે કાવ્યો

અરીસો

એક સુખ હોય છે, પોતાના ચહેરાને જોવાનું.

કંઈ સમજીએ તે પહેલાં જ
સામે જોઈ સહેજ મલકી જતી આંખો
છેક નાભિ સુધી સંતોષનો શેરડો પાડી જતી હોય છે.

ક્યાંકક્યાંક હારબંધ સરુવૃક્ષોમાં તડકો
રખડીરખડી નદીમાં ભીંજાઈ લોહીઝાણું થઈ જાય છે.
પછી કંટાળો વધુ ભારઝલ્લો બની જાય છે ત્યારે
ઉપરવાસ થયેલા વરસાદે પૂરમાં તણાઈ આવેલા
સાગનાં લંબઘન ટુકડાઓ જેવો ફુગાયેલો
લીલશેવાળને કારણે હાથમાંથી સરકી જતો
તીવ્ર વાસથી મગજના કોષોને ધમરોળતો
અરીસો

જે એક કદરૂપું સત્ય હોય છે
ચહેરાના
સુંદર દંભથી શણગારાયેલ.

ધાતુની ફ્રેમ સ્પર્શતાં જ
ત્વચા સોંસરી ઊતરી જાય છે સાપના પેટની સુંવાળપ
લોહીમાં ફુત્કાર ફરી વળે રોમરોમમાં
લપકારતી જીભ ઠંડી ક્રૂરતા ફેલાવતી જાય
ડંખે ડંખે ચુસાતી ચુસાતી લીલીકાચ
ધુમાડામાં આછી ઉપસતી આકૃતિ
ધુમરાતી ધુમાડાતી રહે શેષ.

પાષાણયુગમાંથી એક પથ્થર વછૂટતો ઝોકણવેગી
અને ચહેરો ક ર ચ ક ર ચ થઈ અરીસામાં
ખૂંપી જાય
હાથથી પંપાળી શકાતો નથી હવે હોઠથી ચૂમી શકાતો નથી.
શોણિયાતા ડાઘા ભમ્યા છે કેવળ મૂઠીમાં.

આપણા ચહેરા ચાખ્યો હોય છે કોઈએ ક્યારેક
એટલે આપણે ચાહી શકીએ છીએ આપણા ચહેરાને હંમેશ.
અને શોધ્યા કરીએ છીએ આપણા ચહેરાને
ચાહનાર ચહેરા અરીસાની આરપાર

ક્યારેક ભુલભુલામણી ભરેલું વન ઊગી નીકળે છે
જંગલી છોડઝાડ, ઝેરી જંતુઓ, રાની પશુઓનું વિશ્વ
જેમાં પોલાં હાડકાં સોંસરા સૂસવતાં અણિયાળા અવાજો સંભળાય
અને ચહેરા પર ઓઢી લેવો પડે છે
અરીસામાંથી પ્રતિબિંબાતો સનાતન પિંગળો પ્રકાશ.

અરીસામાંથી સત્ય ઉલેચવાનો પ્રયત્ન કરનારને
હાથ લાગે છે કેવળ કીચડ
અરધે સુધી પહોંચતા તો પગ માટીમાં વિખેરાઈ જાય
દરેક પગલામાં પગ ઊંડે સુધી દટાતા જાય
પગને દટાતા રોકી શકતું નથી કોઈ. કોઈ કાળે.

પવન કશે પણ ઊડાવી જતો નથી ભેજ
એવી સ્થગિતતા વધુ ઘટ્ટ બન્યા કરે છે અરીસામાં.

અરીસો ઢાંકી દે છે આપણી પારદર્શકતાને
તેના બદલામાં આપણે પામીએ છીએ
પોતાના ચહેરાને જોવાનું સુખ જે ઝબકી જતું હોય છે
અવકાશને ચીરતી વીજળી જેમ ઘડીક ફરી
અંધકારની દીવાલ વધુ નજીક સરકી આવે એ માટે.

પવન

આકાશને આગળ વધ્યે જતું જોનાર પાંખને
સઢમાં ભરાઈને ફાટી જતા
પવનનો રજમાત્ર પણ રંજ હોય છે કે નહીં
એ કોઈ જાણતું નથી:

પવન ખરેખર ગતિ હોય છે
સુરેખ સીધી અથવા વંટોળ

પવન શ્વાસ થઈ હળુંહળું
ધીમું મીઠું ધબકી શકે છે
તો ક્યારેક
જમણે અંગૂઠે
સહેજ ચંપાઈ એક પછી એક લાકડે
ફરી વળે અગ્નિ ત્યારે માછલી પકડવા
નીકળેલી કોઈ અજાણી હોડીની ફેંકેલી જાળમાં
વમળાતી જતી આકૃતિ ધુમાડો બની જાય છે.

ગતિ જીવન ન હોય તો છેવટ મૃત્યુ હોય છે.

ક્યારેક એટલે જ મનને એવું થાય :

કે
નવે ટાંગેલી ઠીબમાંથી કોઈ
પંખી પાણી પીધા પછી ઊડી જાય એ પેʼલાં

અથવા

વળગણી પર સુકાતાં વસ્ત્રો
શરીરને રંગબેરંગીન કરે એ પહેલાં જ
સૂસવાતા પવનથી ભેજ શોષાઈ જવાને બદલે
લીરાઈ જાય ત્યારે

હવામાં તરતો એક પરપોટો જેમાં
પાણી નથી. ફુલાઈ ફાટી જાય છે.
આડખેપડખેની હવાની ભીંસ દૂર થતાં.

કોઈ સવારે
બારીમાં ઠાલવી જાય છે થોકબંધ
જૂઈ નીતરતો તડકો એટલો ક્ષણો
પવન ખજૂરાહોની આબેહૂબ પ્રતિમા
જે મોહી લે મનને અને આમંત્રે સકળ ઇન્દ્રિયોને.

બાકી
શ્વાસની પોલી નળીમાંથી પસાર થતા
અવાજને ટેકે ટેકે એક પછી એક ભીંતો
હું ઓળંગતો જઈશ ખુલ્લા મેદાન સુધી પ્હોંચવા

જ્યાં કેવળ
હું હઈશ. ઊડતી રાખ હશે.
ખુલ્લું મેદાન હશે. અને ફરફરતું ઘાસ હશે.

યજ્ઞેશ દવે

બે રચનાઓ

બૂટ

ખૂંદેલાં ખેતરો
વનવગડાઓ
રેતાળ હેતાળ દરિયાકિનારાઓ
ટુંપાઈ ગોંધાઈ ગયા છે મારા બુટમાં.

હવે તો આણ પ્રવર્તે છે
કાળા ચળકતા દમામદાર બૂટની
જે રાહ જુવે છે
મારી માના રસોડા બહાર
મંદિર બહાર
કે બગીચામાં ઘાસની બિછાત બહાર
–પેરોલ પર છૂટેલા કેદીને પકડવા ઊભેલા
કરડા પોલીસની જેમ

આ ચીલા પર ચાલતા ચાલતા

ખોવાયું છે કેડીમાં ક્યાંક
સીન્ડ્રેલાનું સેન્ડલ
આ વચ્ચે સાંતાક્લોસ દાદા
મારા મોજાંમાં મૂકી આપશો એ પત્ર
જે ખોવાયા છે ચાલતા ચાલતા.

રાહ

રાહ જોતું હોય છે આપણી પાછળ
કોઈ હંમેશા
પાછળ રાહ જોતી આની જેમ નહીં
પણ હંમેશા
કતારમાં
બસની
રેશનની
પ્રમોશનની
ખુરસીની
ચિતાની
બીજા ગ્રહ પરની યાત્રાની કતારમાં
રાહ જોતું ઊભું હોય છે આપણી પાછળ
કોઈ હંમેશા.

બાબુ સુથાર

બે રચના

મૃત્યુ

જેમ પોંચણું
તેમ આંખ

જેમ જળમાં
તેમ ઘટમાં

અગ્નિ જળ
એક
જળ અગ્નિ
અનેક
ફળમાં ગર્ભ
તેમ
ગર્ભમાં ફળ

આગિયાની પીઠ પર
પિત્તળિયા પલાણો માણારાજ...

કઠોળ ફણગે
    એમ
ડીલ ફણગતાં

પવન પૃથ્વી
    એક
પૃથ્વી પવન
    અનેક
રૂખમાં બીજ
    તેમ
બીજમાં રૂખ

ગોકળગામની પીઠ પર
    પિત્તળિયા પલાણો માણારાજ...

મકાઈ ડૂંડે દૂધ
    એમ
અન્ન, આણુ, વાયુના ઠૂંડે
  અજવાળાં
    ફૂટે

શરીર કોરાવી
રમતાં મેલ્યાં
ચોર્યાસી લાખ લોકમાં

ગરબે ઘૂમો ગોરાંદે

પગને અંગૂઠે
  છમકાવો
  આકાશ
    અને
  પાતાળ

જેમ આગિયો
તેમ ગોકળગાય
૬

જેમ પોયણું
તેમ આંખ
જેમ જળમાં
તેમ ઘટમાં

જેમ એક
તેમ અનેક

માથે મુગટ
કાને કુંડળ
કેશવાળી એ
નવલખ દીપ

જેમ ફળ સોંસરવું
ચાકુ
એમ ઐરાવત સોંસરવો
ચાંદો
બારણે ઊભો
વગાડે ઝાલર

ગાત્રે ઘૂમી લો ગોરાંદે
અમે તો પિત્તળિયા પલાણ્યા

એક occult અનુભવ

પર્વત ટોચે ચંદ્ર
તળેટીએ તળાવમાં
મગર પીઠ પર મેલડી

નળિયામાં અગ્નિ
અગ્નિમાં ધુવડ કલેજી
બળે
નાડાછડીને તંતુએ તંતુએ
પૂર્વજન્મની કરોડરજ્જુઓ
સળવળે

કઠોળ

ડીલ

પ

મારા શરીરમાંથી
વિસર્જન માટે
અસ્થિ વીણે
કેલૈયો કુંવર

*

પર્વત રોપ્યે તળાવ
તળેટીએ ચંદ્રમા
મગર પીઠ પર મેલડી
તળિયામાં અગ્નિ
અગ્નિમાં હુવડ કલેજી
બળે
નાડાછડીને તંતુએ તંતુએ
પુનર્જન્મની કરોડરજ્જુઓ
સળવળે
અસ્થિકુંભ તરતો મૂક્યો કેલૈયા કુંવરે
અરધો જળમાં
અરધો પળમાં

ઓતદ

મણિલાલ હ. પટેલ

હું વાટ જોઉં છું

વિખૂટો પડી ગયેલો હું નિજથી
ધૂપધોઈ વેળાની વાટ જોઉં છું

આ હથેળી જેવાં મેદાનો ઘાસછાયાં
એમાં વરસાદ વહ્યાનાં કોતરો ઝીણાં જાણે-
હસ્તરેખાઓ પૃથ્વી કે પ્રદેશની, -તે
વાંચી આપનારની વાટ જોઉં છું
ને પાસે જ
આ ઓરમાયાં ઝાડ કૈં પલળે પરગજુ
ઉપરનીચે અંદર બહાર હજુ
ઓગળીને વહી જવા ચાહે વેળાભેળાં
તાર તાર ભોળાં નર્યાં જળબંબોળાં
બથ ભરીને વ્હાલ કરવાનું મન ને
ઊભો છું અળખામણા છોકરા જેવો
વરસાદ થંભવાની વાટ જોતો !

કાળાં કડૂચી ગંધાળા થડથડાળાં
એની પ્યાસ પાવા ઉત્સુક રક્ત
ફક્ત ઊભાં છે એવું નથી આલોકમાં
એનાં પાંદ, પાંદે પાંદે ચાંદ ચઉતરના
ને સૂરજ શિશિરના સત્યમ્ શિવમ્ના
ચ્હેરા ચોગમ સવારસાંજ ચ્હેરા—
વાટ જોતા વેમાનની ફટડે ફટડે ગોકુળવાસીઃ
શેરીઓમાં ગાન સાથે વાગે ઘૂઘરી વૈકુંઠમાં—
એમ જ નથી જાવું—
એષણાઓ યાનની જળઝિલણી એકાદશીએ
વસી ગઈ હતી કન્યા કોઠે વન્મ મનમાં
હું તનમાંથી નીકળી જવાની વાટ જોતો હોઉં-
એમ ઊભો છું—કેમ ઊભો છું એની તો મને,
કોઈને ય ક્યાં ખબર છે।
પ્રજા તો પાંગળી,
પહાડ ટોચે ઊંચકાયેલી આંગળી જેવાં
મંદિરોમાં મ્હાલે છે
ચાલે છે યતિ-મતિ-રતિ-સતીની વાતો
મનમાં રોપેલી રાતો
હવે વૃક્ષો થઈ જવાના દિવસો છે આપડા
બાપડાં જળભીનાં આ થડ
અડીએ તો ઊનાં ઊનાં અંદરથી
જોયા કરું જળડાળોને ઝરમરતી
તીર્થો બની ગયાં છે આ વૃક્ષસ્થળો
તમને મળ્યાની યાદમાં વક્ષસ્થળો—
લીલીવખ વેળામાં પલળતાં જોઉં છું
નહીં પડાયેલા સાદ

સૂનમૂન યાદ અને સૂનો સૂનો વરસાદ
જાણું છું જળની ભાષા પામવી અઘરી છે
ટગરી નીચે ઊભો છું તળની ભાષાને તાગતો
પૂર્વજો પાસે ચપટી કુલેર માગતો

ભૂલો પડી ગયો છું હું
આ ખુલ્લાં મેદાનોના ખાલીપામાં
ક્યાંય નજરાય નહીં તમારું વસ્ત્ર
કે નથી આવતી વાસ
ને આસપાસ અડાબીડ વ્યવહારો
ઘરાઈ ગયો છું શિસ્ત પાળ્યાની શિક્ષાથી
ને વરસ ધક્કાઓ મહીના મક્કાઓ છતાં
કક્કો જ ક્યાં પૂરો આવડ્યો છે તમારી પોથીનો
—પ્રેમનો !
જવા દો જગા નહીં મળે કોરી, કટકી,
લાગતું હતું કે નહીં વરસે આ આભ ક્યારેય
પણ ગાભનો તાગ વસમો છે વ્હાલા !
પુષ્પ ચૂંટીએ કે પાંદ, મૂળ તો રહે જ છે
ઉતારીએ ઉપાન કે પટકૂળ, કૂળ તો રહે જ છે....
એક ગંધ જે ઓસરતી નથી
એક ત્વચા જે અંધ નથી
હું ઊભો છું કમળની ભાષામાં
કોરી કાઢવા તિમિર ને તેજ
પણ ભેજ સુકાતો નથી એટલે
ચિત્રને બદલે ઊપડે છે ડાઘા
ને વાઘાઓને વ્હાલ કરતી વ્રતવતી
કન્યાઓનાં રૂંડવાળી આ વેળામાં
પલળતો ઊભો છું—પડખામાં
લ્યે તો મને કોણ લ્યે !
ખોબામાં જળબુન્દ ઝીલી ઊભેલાં
મોતી મઢ્યાં પર્ણો ને મુક્તામઢી
પાંખડીઓ સ્વર્ણપુષ્પોની, પળની
થાય કે હમણાં જ મને સમાવી લેશે
એમની સ્મિતોજ્જ્વલા હસ્તિમાં....
પણ જે જે મધુર તે બધુંય ક્ષણભંગુર
ને બેવડાયા કરે એકલાપણું !

પુષ્પાળાં વૃક્ષો જેવું ઊડવાનું મંન
પડીને પાદર થઈ જાય ખંડેર શું
પાછા ડેરાઓ ઉપડે – ક્યાંક દૂર દૂર
અહીં નહીં હજી ય દૂર...
પણ આ મરુભૂમિમાં
મોગરાઓ ક્યાંથી હોવાના ગાંડાતુર ?!
ઊંડેથી ઊઠતા પ્રશ્નનો પડઘો
આથમી જાય રોજ સૂરજ સંગે
ને રાત તો કહે કે 'રતિયાળી'!
બીજી પાલી, ત્રીજી પ્યાલી
ને સવાર પડે ખાલી ખાલી
પાછા જળકમળ ને અંજળ આશ
આનાથી તો ઘાસ હોવું શું ખોટું
ઊગી આવે છેક અંદર સુધી–
એની પ્રકૃતિ જ આદિમ !
પણ આ કાળી ડિબાંગ સડકોનું શું ?
કચરી નાખતી કાળી ચીસોનું શું ?
આ અવાજો-દરવાજો-વાસજો-નાસજો
ઓહ !
આ જળ, કળ ને કાળની રમત
મમત મેલી દેવામાં જ મજા છે, બાકી–
ખરજવાં ને ખૂજલી ખણીએ એટલાં ખાટે
વાટે ને ઘાટે જંતુડા ઘા ચાટે—
ચોરે ને ચૌટે ચાંદાસૂરજ ફદફદી ગયા છે
એકધારા વરસાદમાં ઢળી પડ્યા છે બૂરજ
ને હું નીતરી ગયેલી નરવી ક્ષણની
ધૂપધોઈ વન્ય ક્ષણની
વૃક્ષોમાંથી અજવાળું પ્રકટવાની
વાટ જોતો ઊભો છું
જનમોજનમથી
અંધારાંની ઓથે ...

પ્રાણજીવન મહેતા

પ્રેમ-પંચતંત્ર

કાગડો વહેલી પરોઢે ઊઠી
ખાબોચિયે પાંખો ધોઈ ધપારી
એક પગે ઊભી સૂર્યનમસ્કાર ભણી રહ્યો હતો.
એવામાં ત્યાં કોયલ કેકતીક આવી ટહુકો કર્યો.
કાગડો ધ્યાનભંગ થયો.
એક આંખ ઉઘાડી ઘડી કોયલને જોઈ રહ્યો.
પાછો મનોમન સૂર્યનમસ્કાર ભણવા મંડ્યો.

કોયલ તો ત્યાં થાંભલા જેમ ખોડાઈ ઊભી.
કાગડાની સૂર્યોપાસના સમાપ્ત થતાં
એ કોયલ તરફ વળ્યો.
તરત જ કોયલ બોલી :
કાગડા, વહેલી પરોઢે તું સૂરજપ્રાર્થના કરે.
સે, હું તને પ્રાર્થના કરવા આવી આજ.
કાગડો કોયલબોલ સાંભળી ધીરગંભીર થઈ બોલ્યો :

બોલ કોયલ, જે કેવું તે ઝટ કે,
મારે હજુ ઘણાં કામ આળોટવાનાં બાકી.
કોયલ કાગડાવાણી સાંભળી થોડી ખંચકાઈ. છેવટ બોલી :
કાગડા, આપણો વાન સરખો
વિચાર પણ સરખા વળી.
જો, અતારટાણે તું પ્રભુપ્રાર્થના કરે
ને હું ભૂંડી હાયવોય
ઘડી થંભી છેવટ કોયલ મૂળ વાત પર આવી.
કાગડા, વાત એમ છે કે મારે
એકાએક જાનમાં જાવું જરૂરી.
થયું, આ ઈંડાં તારા માળામાં મેલતી જાઉં.
થોડા દિ દેખભાળ કરજે, ભલા ભાઈ.
કાગડો કોયલબોલ સાભળી જરી ચમક્યો. બોલ્યો :
લગનમાં ગીતફટાણા ગાવા તું જાય
ને મારે મરશિયા ગાવા અહીં બેઠાબેઠ
એ વળી ક્યાંનો ન્યાય કોયલ ?
કાગડો થોડું થભી પોતાની ઘરઘરથુ મૂંઝવણ કોયલ કને મૂકી :
મારી ઘરવાળી કાગડી, પિયરથી આવું આવું થાય.
એ પાછી ક્યાંક ઓચિંતી ટપકી પડશે અહીં
તો તું જાણે મારા શું હાલ થાય તે.
કાગડાની મૂંઝવણ સાંભળી સમજી કોયલે ઉપાય સૂચવ્યો :
હું જાણું કાગડા
જે ગામ હું જાનમાં જાઉં ત્યાં જ કાગડીનું પિયર.
એક કામ કરીએ
લે આ કાગળ, ઘસ ચાંચ કોયલે. લખ બે લીટી-
જો, હું લખાવું તેમ લખજે પાછો
કાગડીને અહીં આવતી વારવાનો ઉપાય મારી કને
કાગડો ઘડીભર કોયલને જોઈ જ રહ્યો.
છેવટ એ કોયલની વાતે સહમત થયો
કોયલ કાગડાને કાગળ લખાવવા બેઠી :
મારી વહાલી કાગડી
જે ઘડીનો તું ગઈ તે ઘડી ને આજનો દિ

જીવ આંખમાં ડોકિયાં કરે
પણ પોપચાં કેમે ય ઢળતાં નહીં
તારી ગેરહાજરીમાં આ એક ડોળો
આમથી તેમ ને વળી તેમથી આમ
ફર્યા કરે તારા પાછા વળવાની વાટ જોતો.
પણે ટાંચે કોયલ ટહૂકો કરે ને થાય
અબઘડી તું ઊડી આવીં પૂગીશ આ મેહ.
કોયલને ઉડાડવા યત્ન કરું પણ કેમે ય ઊડે નહીં
એટલે ઘડીક મન પાછું પડે.

થોડું થંભી વળી કોયલે કાગડાને આગળ ઉમેરવા કહ્યું :
એટલે આજ થયું આ કોયલ તારે ગામ આવે
એના ભેળો આ કાગળ વહેતો મેલું
આ કાગળ વાંચી વગર ઢીલ કર્યે, વહાલી પાછી વળજે.
લિખિતંગ તારો કાગડો.
આમ કાગળ તો પૂરો થયો.
પણ કાગડો પાછો વિચારે ચડયો.
કાગડાને વળી વિચારતો જોઈ કોયલ બોલી :
કાં, કાગળ લખી શું વિચારો કાગડાજી ?
કાગડો બોલ્યો : અલી કોયલ.
આ કાગળ તો તું ઝટ આલી દઈશ કાગડીને.
વાંચી વિચારી કાગડી તો તારી મોર
આવી પૂગશે અહીં પાછી.
એ વિચાર્યું કે નહીં તેં વળી ?
કોયલ ઉત્તર આપતાં બોલી : હા, કાગડા વિચાર્યું.
હું ભલે કાળી રહી. મારો કંઠ કામણગારો.
મન ઉજળું દૂધ.
સાંભળ, આ તારો કાગળ
લગનજાન ઉઘલી જાશે પછી પાછા ફરવાનું થાશે
તે મોર જ કાગડીને આપીશ.
આ ચિઠ્ઠી એની ચાંચમાં મેલીં ના મેલી
કે તુરંત હું આ ભણી પોબારા ભણતી ઊડી આવીશ.

કાગડી તો હજુ કાગળ વાંચે, વિચારે, વળી પિયરેથી રજા મળે
એ બધો તાલમેલ ગોઠવાય તેવામાં
હું અહીં આવી પૂગી બધું સંભાળી લઈશ પાછી.
તારી સમજમાં કંઈ બેઠું કે નહીં કાગડા ?
કોયલ પ્રશ્ન કરી કાગડા ગમ જોઈ રહી.
કાગડો પણ પળમાં બધું પામી ગયો
કહ્યું : કાળી કોયલ
તારા સ્રીચરિતર તો અતિ ઉત્તમ ભલા.
આવા ચરિતરપાઠ અમને પણ ભણાવ ભલી.
કાગડાવચન સુણી કોયલ ફુલાઈ. મોટો ટહુકો કર્યો.
ઊડે ત્યાંથી કાગડાનો કાગળ લઈ
કાગડીના પિયરગામ ભણી.

કાગડો માથે હાથ મેલી
કોયલના ઈંડાં મેર ચોકીટશે જોઈ રહ્યો.

અસ્તુ

ઇઝાક બાશેવિસ સિંગર

બરફનું તોફાન

પાઠશાળા એક ટેકરી પર આવેલી હતી. અને હું ધારું છું કે તે શિયાળામાં આસપાસના કોઈ પણ ઘર કરતાં તેના પર વધુ બરફ પડયો હતો. એના ત્રણ ખૂણાળા છાપરાને કારણે તે સાકરના શંકુ જેવું દેખાતું હતું. પ્રાર્થના કરવા આવેલા લોકો સાંજની પ્રાર્થના પૂરી થઈ કે તરત પાંચેક વાગ્યે જતા રહ્યા. યેશિવાના છોકરાઓ નવેક વાગ્યે ગયા. પણ હું ત્યાં જ રોકાઈ રહ્યો. મોટાં શહેરોમાં સામાન્ય રીતે જે માણસો દારૂના પીઠામાં જોવા મળે તેવા લોકોથી મોડીરાત્રે પાઠશાળા ભરાઈ જતી. પણ બીલ્ગોરીમાં બેફૂતો માટે દારૂનું પીઠું માત્ર બજારના દિવસોમાં જ ખુલ્લું રહેતું.

નવથી અગિયાર હું એકલો જ હતો. ઈંટો વડે બનાવેલી ભઠ્ઠી સળગતી હતી. હું જ્યાં બેઠો હતો એ ટેબલ પર કેરોસીનનો પતરાની આડશવાળો એક દીવો લટકતો હતો. પુસ્તકોની સૌથી ઉપલી અભરાઈ પર ભાગ્યે જ વપરાતાં થોથાં પડયાં રહેતાં. તેમાંથી મેં 'ધી ટ્રી ઓફ લાઈફ' કાઢ્યું, તેનું પૂંઠું ઓકનું હતું. તેનાં પાનાં પીળાં પડી ગયાં હતાં. આ ચિંતનાત્મક ગ્રંથો વાંચતા વાંચતા હું છોકરીઓ વિશે તુક્કાઓ લડાવ્યા કરતો. હું હંમેશા મારી સાથે એક નોંધપોથી રાખતો, તેમાં હું મારા વિચારો ટપકાવી લેતો. અને લોકોની,

પ્રાણીઓની કે મારા મનમાં જે કંઈ સૂઝે તેની આકૃતિઓ દોરતો રહેતો.

મને ભારે પગલાં સંભળાયાં. ધબધબ ચાલવાનો અને જાણે કોઈને શ્વાસ લેવામાં તકલીફ થતી હોય તેવો હાંફવાનો અવાજ સંભળાયો. હું જાણતો હતો કે એ કોણ હતું: બેન્ડીટ-રેડી. રેડી તેનું હુલામણું નામ હતું. તેને બે દીકરીઓ હતી. તે બંને યુદ્ધના દિવસોમાં વેશ્યા બની ગઈ હતી. સેન્ડસ પર આવેલા તેમના કૂટણખાનામાં પહેલાં રશિયન સૈનિકો વારંવાર જતા, પણ ઑસ્ટ્રીયનો ને હવે પોલેન્ડના સૈનિકો જાય છે. તેની મોટી છોકરી ઝેવતેલને પતિ અમેરિકામાં હતો, અને યુદ્ધ પૂરું થતાંવેંત તેણે છૂટાછેડાના કાગળો મોકલી આપ્યા. મારા દાદા રબાઈની ફરજો બજાવતા હતા. એમના પછી એ જવાબદારી મારા કાકા જોસેફ સંભાળી રહ્યા હતા. એમના ઓરડામાં જ્યારે આ કાગળિયાં ઝેવતેલને આપવામાં આવ્યા ત્યારે હું ત્યાં હાજર હતો. તે પોતાની નાની બેન બાશાને સાથે લઈને આવી હતી. બંને બેનોએ માથાં રૂમાલથી ઢાંકેલાં હતાં અને સંસ્કારી સ્ત્રીઓ માફક ઘૂંટણથી નીચે પહોંચે તેવા લાંબા પોશાક પહેરેલાં હતાં. તેમની માતા કોગળિયાનો રોગ ફાટી નીકળ્યો ત્યારે મરી ગઈ હતી. બેન્ડીટ 'રેડી' તરીકે જાણીતો થયો હતો કારણકે તે પોતાની છોકરીઓની કમાઈ ખાતો હતો એવી બધાને ખબર હતી. તેની યુવાનીના દિવસોમાં રાતે ચોકીદાર તરીકે તે કામ કરતો હતો. પણ હવે એવી નોકરી માટે તે વધુ પડતો ઘરડો હતો. પણ તોય મોડી રાત સુધી જાગવાની તેની આદત હજુ ગઈ ન હતી.

બેન્ડીટ બેઠી દડીનો અને ઊંચાઈના પ્રમાણમાં વધુ પડતો પહોળો હતો. જાડા હાથપગ, ટૂંકું નાક, પણ પડતો લાંબો ઉપલો હોઠ અને તિરછી આંખો ધરાવતો બુઢો હતો અને તે સિત્તેર વર્ષ પૂરાં કરી ચૂક્યો હતો. પણ તોય તેની પાંખી દાઢીના બહુ ઓછા વાળ ધોળા થયા હતા. તેણે ઘેટાના ચામડાનો કોટ પહેરેલ હતો, એવી જ ટોપી અને વજનદાર જોડાં પહેરેલાં હતાં. પાછળ ચોર પડ્યા હોય એવી ઉતાવળથી, હાંફતો હાંફતો તે ઓરડામાં આવી ચડ્યો. તેણે પોતાનાં કપડાં પરથી બરફ ખંખેર્યો અને ગરમી માટે હાથ મસળ્યા. હંમેશા લાલ રહેતો તેનો ચહેરો અત્યારે ભૂરો પડી ગયો હતો. કર્કશ અવાજે તે બરાડી ઊઠ્યો, 'કેવી ઠંડી રાત છે! આમાં તો કૂતરાને પણ બહાર જવા દઈએ તો પાપ લાગે.' નિશ્વાસ નાખતો ઉધરસ ખાતો, જાત સાથે બડબડતો તે ગરમ સગડી પાસે બેસી પડ્યો, તેના જોડા નીચે ખાબોચિયું ભરાઈ ગયું. તેણે મને કહ્યું, 'તું આટલી મોડી રાત સુધી ભણે છે?'

'મને ભણવું ગમે છે.'

'તું તારા દાદા પર પડ્યો છે. તારા દાદાએ આપણા માટે ભલામણ કરવી જોઈએ.'

થોડી વાર પછી બદમાશ ટેવેલ દાખલ થયો. તેને બધા બદમાશ કહેતાં કારણકે જ્યારે ઓસ્ટ્રિયાએ કબજો જમાવેલો તે સમયે આ ભાઈ શહેરના સેનાપતિના દોસ્ત બની બેઠેલા. અને ગેલિસિઆથી તમાકુ લાવી બદલામાં લોટ, ચણા, અને માંસની હેરાફેરી કરતા દાણચોરો અને સેનાપતિની વચ્ચે તે દલાલ બની બેઠેલો. ટેવેલે સેનાપતિ અને સશસ્ત્ર પોલીસદળને લાંચ આપી પોતા માટે સારો એવો દલ્લો એકબાજુ કરી લીધેલ. થોડા સમય માટે તેણે બિલ્ગોરીથી ઈટાલિયન સરહદ પર બળદો પણ મોકલેલા. ટેવેલને હજુ તો ત્રીસ વર્ષ પણ નો'તા થયાં. તે ઊંચો હતો અને ભીનેવાન હતો. ડેન્ડી જેવા કપડાં પહેરતો. અત્યારે પણ તેણે ટૂંકું જેકેટ, ઘોડેસવારી માટેનું બ્રીચીઝ અને નળા સુધીના જોડા પહેરેલા હતા. અંબરના હોલ્ડરમાં સિગારેટ રાખી તે પીતો હતો. તેના એક ખિસ્સામાં વોડકાની બાટલી હતી અને બીજા ખિસ્સામાં દારૂ પીતા પીતા ફાકવા માટે ખારા નાસ્તાની કોથળી હતી. જાણે કે ભરઉનાળો ચાલતો હોય એવી નિરાંતથી એ અંદર આવ્યો. તેની કાળી આંખોમાં ચમકતું હાસ્ય સૌમ્ય અને નટખટ હતું.

બેન્ડીટે પૂછ્યું, 'ટેવેલ, તને ઠંડી નથી લાગતી?'

'હું અંદરથી ગરમ થયેલો છું' તેણે પોતાના પેટને દેખાડીને કહ્યું. જેકેટની નીચે તેણે કાળું ખમીસ પહેરેલ હતું અને તેના પર પિત્તળના બક્કલ-વાળો સૈનિકનો પટ્ટો બાંધ્યો હતો.

છેલ્લે આવનાર શ્મુલ કલેપ્કે હતો. તે ઊંચો, ભીનેવાન, કાળી સ્વપ્નિલ આંખોવાળો લગભગ ચાલીસેક વર્ષનો વાંઢો હતો. તે એક નંબરનો આળસુનો સરદાર હતો, બહેનની આવક પર તે જીવતો હતો. વર્ષો સુધી તે રશિયામાં રહેલો. ત્યાં તે ક્રાંતિ, સામૂહિક હત્યાકાંડ, આંતરવિગ્રહ વગેરેમાંથી પસાર થયેલો. બિલ્ગોરીમાં એવું કહેવાતું કે તે એક પોલીસની પત્નીને પ્રેમ કરતો હતો. તેના વિશે અવનવી વાતો થતી. એવી અફવા પણ હતી કે રશિયામાં લગભગ ફાંસીના માંચડે પહોંચી ગયેલો પણ છેલ્લી ઘડીએ છૂટી ગયેલો. તે પોતાની જાતને રહસ્યોથી વીંટળાયેલો રાખતો. કેટલીયે સારી છોકરીઓનાં માગાં આવેલાં પણ તે લગ્નની ના જ પાડતો. માગું લઈને આવનારની વાતને તે અંત સુધી સાંભળતો અને છેલ્લે પૂછતો, 'એ બધું બરાબર, પણ લગ્ન શા માટે?'

પછી તે ઉદાસ સ્મિત કરતો. તે પોતાની સિગારેટ જાતે જ વાળી લેતો.

અને તેને હોલ્ડર વગર જ પીતો. તેની મૂછોના થોભિયા રશિયનો જેવા હતા. તેના વાંકડિયા વાળ એટલા બધા કાળા હતા કે ભૂરા જેવા દેખાતા.

તેઓએ તેમનો રોજિંદો ક્રમ શરૂ કર્યો. બદમાશ ટેવેલે વોડકાની બાટલી બહાર કાઢી, એક ઘુંટડો લઈ તેણે બાટલી સ્ક્યુલ કલેપ્ફેને આપી. તેણે પીને બેન્ડીટને આપી. બેન્ડીટે મોં ઉઘાડ્યું, તેનાં ખાલી પેઢામાં એક કાળો દાંત દેખાડીને કચુસતા કચુસતા તે પીવા લાગ્યો. તેની આંખોમાં પાણી ભરાઈ ગયાં. તેણે આખી બાટલી ખાલી કરી નાખી અને જાણેકે કંઈ ભૂલ કરી બેઠો હોય એવું મોં કરીને બેઠો. તેણે કહ્યું, 'અમારા વખતમાં અસલ વોડકા મળતો. હવે તો વોડકાનું નામ જ, બાકી તો નર્યું પાણી જ હોય છે.'

'આ નેવું ટકા આલ્કોહોલ છે' ટેવેલ બોલ્યો.

'હવે સમજ્યા નેવું-બેવું.'

મને ક્યારે ય કોઈ વોડકા ન આપતું પણ ટેવેલ તેના ખારા નાસ્તામાંથી જરાક આપતો. પછી તેઓ વાતો કરવાનું શરૂ કરતાં અને તેમની વાતો હંમેશા વાર્તામાં સરી પડતી. બેન્ડીટ કહેતો હતો, 'આવા શિયાળા પછી ઉનાળો જલ્દી બેસે છે. મને ભય છે કે જેવો બરફ ઓગળવાનો શરૂ થશે કે આપણી નદીમાં બે કાંઠે પૂર આવવાનું.'

'પાણી ક્યારેય પૂલવાળી શેરીથી આગળ ગયું જ નથી' ટેવેલે કહ્યું. 'એ તો તું કહે છે ને? હજી તો તું બાળક છે. તને વળી કેટલી ખબર હોય? મને એક ઈસ્ટર યાદ આવે છે જ્યારે પાણી પ્રાર્થનાઘરમાં ઘૂસી ગયેલું. ગાયક મંચ પર ઊભા રહી થોડાં ટીપાં માટે પ્રાર્થના કરતો હતો ત્યારે અચાનક પાણીનો એક ધોધ બહારના ઓરડામાંથી આવ્યો અને આખી મંડળીને ગોઠણ સુધી પાણી ફરી વળ્યા.

'પેલા ગાયકે પ્રાર્થના ચાલુ જ રાખેલી કે?' ટેવેલે પૂછ્યું. 'પુરુષોએ કદાચ ચાલુ રાખી હોત, પણ સ્ત્રીઓએ હોહા મચાવી દીધી.'

'તેમણે એમ માની લીધેલું કે પાણી બાલ્કની સુધી આવશે?'

'હવે સ્ત્રીઓને તો તમે જ જાણો જ છો. મને એક સિગારેટ આપ.'

ટેવેલે પોતાની એક મોંઘી સિગારેટ બેન્ડીટને આપી. ટેવેલે જેવી દિવાસળી સળગાવી કે તરત પવનથી બચાવતો હોય એમ બેન્ડીટે બે હાથ એની આડા ધરી દીધા. ધુમાડો બહાર કાઢતાં તે બોલ્યો, 'પાણી સાથે ક્યારેય તું રમત ન કરતો. તમારા સમયમાં આ નહોતું બન્યું. કેશેવની નજીક આવેલા એક કિલ્લામાં એક ઘરડો જમીનદાર રહેતો હતો. તે એમોસ્કી કબીલામાંનો એક

હતો. આ બધું ખેતમજૂરોને સ્વતંત્રતા મળી તે પહેલાં બનેલું. ઝેમોસ્કથી સ.ન નદી સુધી તેનાં ખેતર અને ગામ પથરાયેલાં હતાં. તે લગભગ આધેડ વયે પહોંચી ગયેલ પણ તેની પત્ની યુવાન હતી અને અતિ સ્વરૂપવાન હતી. મોટે ભાગે તે કોઈ ગરીબ ઘરની હશે એટલે તેનાથી ૪૦ વર્ષ મોટા એવા આ જમીનદાર સાથે પરણાવી દીધી હશે. પોલેન્ડના જમીનદારો હંમેશાં તેમના મુકદ્દમાઓમાં રોકાયેલા રહેતા. જો તે એક કોર્ટમાં હારી જતા તો ઉપલી કોર્ટમાં અરજી કરતા. છેક સેજમ સુધી કે ભગવાન જાણે ક્યાં સુધી તે લડતા જ રહેતા. આ બધું એટલું ખર્ચાળ હતું કે ભલભલા ઉમરાવો મુકદ્દમા જીતી જાય પણ પૈસેટકે તો પાયમાલ થઈ જતા. વળી સાવ નાના ઉમરાવથી માંડીને રેઝદીવીલસ અને ઝારતોરિસ્કીસ સુધીના બધા જ દારૂડિયા તો ખરા જ. કેટલાયે દારૂ પી પીને માંદા પડેલા. દરેક જમીનદાર આવા લડાઈઝઘડા માટે પોતાના કિલ્લામાં એક યહુદી રાખતો. અને એના વગર તો એક પણ જમીનદારને ચાલતું નહીં.

મુકદ્દમા લડનારા આ યહુદીઓ જમીનદારના આખા વહીવટની સંભાળ રાખતા કારણ તેમના મેનેજર, મહેસૂલ અધિકારી, વ્યવસ્થાપક ને એવા નાના મોટા બધા જ અધિકારીઓ દારૂ પીવા અને ખેડૂતોને ચાબખા મારવા સિવાય કંઈ કરી જ શકતા ન હતા. એટલે આ યહુદી જ સાચો સાહેબ હતો. પણ સાથે સાથે જ્યારે પણ જમીનદારને ત્યાં મિજબાની હોય ત્યારે તેઓ આ યહુદીને રીંછનો વેશ પહેરાવે, તેની પૂંછડી ખેંચે, તેની મશ્કરી કરે પણ યહુદીને આનો જરાય વાંધો ન હોય.

આપણે જે કેશેવના જમીનદારની વાત કરતા હતા તે પોતાની યુવાન પત્નીને માત્ર મન બહેલાવવા પ્રેમ કરતો હતો. તેને ત્યાં રેબ ઝેકેલ નામનો યહુદી કામ કરતો. જમીનદાર તેની સાથે હંમેશા શતરંજ ખેલ્યા કરતો. ઝેકેલ જમીનદાર કરતાં સારું રમી જાણતો પણ છતાં તે તેને જીતવા દેતો. એક વખત ઝેકેલે જમીનદારને એટલી આસાનીથી જીતવા દીધા કે તેણે રોષે ભરાઈ ઝેકેલને પિસ્તોલથી ઠાર કરવા કોશિશ કરેલી. પણ જમીનદારની પત્ની ત્યાં હાજર હતી અને તેણે તેના હાથમાંથી પિસ્તોલ ખૂંચવી લીધેલી. એક દિવસ તે માંદી પડી. મને લાગે છે કે તેને શીતળા નીકળેલા, અને બસ એમાં જ તે મરી ગઈ. જમીનદારે લબ્લીનથી મોટા મોટા ડૉક્ટરોને તેડાવ્યા પણ તેઓ તેને બચાવી ન શક્યા. નિયમ પ્રમાણે યહુદી ન હોય તેઓ અંતિમસંસ્કાર વખતે આપણી માફક રડતા નથી. પણ જમીનદાર એટલે મોટે મોટેથી રડેલો કે પાદરીની

પ્રાર્થનાનો અવાજ નહોતો સાંભળી શકાયો.'

'એ વર્ષોમાં દરેક જમીનદારને તેમનું અંગત શબઘર રહેતું. માથે છાપરું હોય એવો ઓરડો શબઘર તરીકે વપરાતો. શબપેટીને દાટી દેવામાં આવતી કે માત્ર શબઘરમાં મૂકી રાખવામાં આવતી એ મને નથી ખબર પણ એનાથી કયો મોટો ફરક પડી જવાનો? આપણે જમીનની અંદર સૂઈએ કે સોનાની પેટીમાં–જીવજંતુઓ આપણને કોલી જ ખાવાનાં છે એ હકીકત છે. બોલ મારી વાત સાચી છે કે ખોટી? મને બીજી એક સિગારેટ આપ!'

'પણ આ બધી વાતને પાણી સાથે શો સંબંધ છે?' ટેવેલે પૂછ્યું.

બેન્ડીટે સિગારેટનો કસ ખેંચીને કહ્યું, 'એવી એક કહેવત છે કે 'ધરતી જેને સમાવી લે, તેને ભૂલી જવું જોઈએ.' લોકોએ એમ માન્યું હતું કે જમીનદાર થોડાં અઠવાડિયાં રડશે અને પછી પોતા માટે બીજી સ્ત્રી શોધી લેશે અથવા તો દારૂ ઢીંચી ઢીંચીને મરી જશે પણ ના, એવું ન થયું. આ તો પૂરેપૂરો પટકાયો—શું કહો છો તમે એને? હા—વિષાદરોગ. પણ તેણે રેબઝેકને બોલાવીને કહ્યું, 'જો માણસનો અંત ધરતીમાં સડીગળીને આવતો હોય તો પછી તેની જિંદગીનો અર્થ જ શો?' તેણે પોતાની જાતને કહ્યું, 'અમે ખ્રિસ્તીઓ તો કશું જ જાણતા નથી. કદાચ તમારા યહૂદીઓ પાસે આનો જવાબ હોય.' ઝેકેલે પવિત્ર પુસ્તકોમાં જે કંઈ લખેલું છે તે તેને કહ્યું, પણ એથી જમીનદારને એટલો બધો ગુસ્સો આવ્યો કે એણે પોતાની ચાબુક વીંઝીને તેને મારવાની કોશિશ કરી. ઝેકલ માંડ માંડ પોતાનાં હાડકાં હેમખેમ રાખીને છટક્યો. જમીનદાર રબાઈ પાસે પણ ગયો,—તારા દાદા પાસે નહીં, પણ એની પહેલાં જે હતા તેમની પાસે. હવે એ પણ તેને બીજું શું કહી શકે?

'આ બધું ઈશ્વરની ઇચ્છા પ્રમાણે થાય છે' એવું કહ્યું પણ જમીનદાર માટે આ જવાબ પૂરતો ન હતો.

'હું એમ સહેલાઈથી છોડીશ નહીં' કેશેવમાં મેઇર નામનો એક સુથાર રહેતો હતો. તે આખા પ્રદેશની શબપેટીઓ બનાવતો હતો. જમીનદાર આ સુથાર પાસે ગયો. અને હુકમ કર્યો, 'મારા માટે શબપેટી જેવો જ એક ખાટલો બનાવી આપ. જેથી કરીને હું મરી જાઉં ત્યારે મને મારા જ ખાટલામાં દફનાવવામાં આવે.' મેઇરે થોડી વાર તો માની જ લીધું હશે કે જમીનદારનું ભેજું ચસકી ગયું છે. પણ એ જમાનામાં જમીનદાર જે કહે તે કારીગરોએ તો કરવું જ પડે. તેણે ગાદલું, ઓશીકું અને રજાઈ સમાઈ રહે એટલી પહોળી શબપેટી બનાવી. જમીનદારે તેના કિલ્લાના લોકોને બોલાવીને કહ્યું, 'દરેક

કેતા

માણસનો અંત શબપેટી જ છે. એ કારણે હું આ ક્ષણથી જ શબપેટીમાં સૂવા માંડીશ.' શિયાળામાં તે આ પેટીને પોતાના સૂવાના ઓરડામાં રખાવતો. ઉનાળામાં તે પેલા નાનકડા પથરાના બનાવેલા ઘરમાં રખાવતો અને ફરીથી ઠંડી શરૂ ન થાય ત્યાં સુધી ત્યાં જ સૂતો. તેના મિત્રો તેને પૂછતાં, 'શબપેટીમાં સૂવાથી શું ફાયદો થાય છે?' અને તે જવાબ આપતો, 'હું મારો અંતકાળ ભૂલવા નથી માગતો. વળી હું જેટલું બની શકે તેટલું મારી પત્નીની નજીક રહેવા માંગું છું.'

'તમે તો આપણી સાન નદીને ઓળખો જ છો ને! વિસ્ત્યુલા સાથે સરખાવીએ તો સાવ નાનકડા વેકળા જેવી લાગે. પણ એ શિયાળામાં રાત-દિવસ બરફ પડ્યે જ ગયો. ઇસ્ટર પછી જમીનદારે પોતાની શબપેટી પેલા પથ્થરના ઘર પર ફેરવેલી અને રોજ રાતે તે ત્યાં જ સૂતો. એવી જ એક મધરાતે નદી છલકાઈ ઊઠી. આનાથી તદ્દન અજાણ જમીનદાર તો સૂતો હતો. પથ્થરના ઘરનું બારણું ખુલ્લું જ રાખ્યું હતું. પાણી ધસમસતું અંદર ઘૂસી ગયું અને જરા વારમાં તો શબપેટી હોડીની જેમ તરવા લાગી. તે બારણાની બહાર નીકળી તો પણ જમીનદાર તો હજુ યે નસકોરાં બોલાવતો હતો. મોટા ભાગે તો એણે તે દિવસે રોજ કરતાં જરાક વધારે પી લીધો હશે.'

'શું બની ગયું તેની કિલ્લામાં જ્યારે બધાને સમજ પડી ત્યારે જમીનદારને બચાવવા માટે ખેડૂતોને મોકલવામાં આવ્યા, પણ પાણી ઘણું ઊંડું હતું અને એક પણ હોડી હાથવગી ન હતી. તેઓએ એક દિવસ પાણી ઊતરે ત્યાં સુધી રાહ જોઈ પણ પછી ત્યાં શબપેટીનું નામોનિશાન ન હતું. કેટલાક કહેતા કે એ બાટલો વિસ્ત્યુલામાં પહોંચી ગયો અને ત્યાંથી પછી દરિયામાં તણાઈ ગયો. બીજા કેટલાક માનતા કે તેને રાક્ષસોએ બંદી બનાવ્યો હશે. તેઓએ લબલીન અને વોરસોના છાપાઓમાં પણ આ વિશે લખ્યું અને અર્ધા પોલેન્ડમાં આ ઘટના વિશે વાતો થઈ.'

'પણ લોકો કોઈ પણ વાતને કેટલાક સમય સુધી યાદ રાખવાના? જે ગયું તે ગયું. જમીનદારનો એક ભત્રીજો પરદેશમાં રહેતો. મોટાભાગે પારિસમાં. તે જમીનદારનો વારસદાર હતો. તે પાછો આવ્યો અને આખી જાગીર કબજે કરી લીધી. તે હજી સુધી કુંવારો જ હતો. પણ અહીં આવીને તરત જ તે એક ઉમરાવની છોકરી જોડે પરણી ગયો. તે પોતાની સાથે દહેજમાં બીજા વધારાનાં ગામ અને ખેડૂતોને લાવી હતી. ઘરડો જમીનદાર તો એ રીતે ભુલાઈ ગયો જાણે કે એનું ક્યારેય અસ્તિત્વ જ નહોતું. શણના રેસા વણતી બુઢ્ઢિયાઓએ બબડવાનું શરૂ કર્યું કે જમીનદાર અર્ધો સ્ત્રી અને અર્ધો માછલી હોય એવા

પાણીનાં ગીતોનો ભોગ બની ગયા.'

'દસ વર્ષ વીતી ગયાં. એક દિવસ જમીનદારનો ભત્રીજો પોતાના કુટુંબ સાથે જમવા બેઠો ત્યારે તેના કિલ્લાના દરવાજે એક ખેડૂતની સ્ત્રી આઠ-નવ વર્ષના છોકરાને આંગળીએ વળગાડીને આવી. ચોકીદારે તેને રોકીને શું જોઈએ છે તે પૂછ્યું. અને તેણે જવાબ આપ્યો કે 'તે નાના જમીનદારને મળવા માગે છે.' ચોકીદારને લાગ્યું કે આ બાઈ ગાંડી હતી—કોઈએ ક્યારેય સાંભળ્યું હતું ખરું કે એક ખેડૂતની સ્ત્રી જમીનદાર સાથે વાત કરે? ચોકીદારે પોતાની લાઠી ઉગામી પેલીને મારવા માટે ત્યાં જ તે બૂમ પાડી ઊઠી, 'હું મોટા જમીનદારની પત્ની છું અને આ તેનો છોકરો છે!' ચોકીદારે એક નજર ફેંકી અને જોયું કે છોકરો પેલા ગુમ થયેલા જમીનદારને એટલો બધો મળતો આવતો હતો જાણે પાણીનાં બે ટીપાં જોઈ લો. જેવી તે સ્ત્રીને નાના જમીનદાર પાસે લાવવામાં આવી કે ચારે બાજુ હોહા મચી ગઈ. તેણે કહ્યું કે કેડેથી ચાલીને જઈએ તો એક દિવસ થાય એટલે દૂર તેનું ગામ છે. તેનો પતિ જમીનદારના એ પ્રદેશના જંગલનો રખેવાળ હતો. એ પતિ-પત્નીને એક પણ બાળક ન હતું. એ પુરવાળી રાત્રિએ તેનો પતિ તેની જંગલમાંની ઝૂંપડીમાં હતો અને ત્યાંથી જ તે તણાઈ ગયો. એ જ રાત્રે તેના ઘરમાં પણ પાણી ઘૂસેલું તેને કોઈ પડોશી પણ ન હતા. પાણી જ્યારે ઘરની બારી સુધી ચડ્યાં ત્યારે પછી તે છાપરી પર ચડી ગઈ. ધોળા દિવસના પ્રકાશ જેવી ઊજળી ચાંદની રેલાતી હતી. તેણે પાણીમાં ટેબલ, પીપડાં, ઘોડિયાં સુધ્ધાં તણાતાં જોયાં. અચાનક તેણે પાણીમાં તરતી શબપેટી જોઈ. તેની અંદર બેઠો બેઠો એક માણસ મદદ માટે બરાડા પાડતો હતો. થોડીકવાર તેને લાગ્યું કે આ એક આભાસ છે. તેના પતિના મરી ગયાની આ એક નિશાની છે. પેલા માણસે શબપેટીમાંથી બહાર કૂદકો લગાવી તેની તરફ તરવા માંડ્યું. શહેરની કોઈ સ્ત્રીએ જો આવું જોયું હોત તો તે ત્યાં જ ડરની મારી મરી ગઈ હોત. પણ આ તો મજબૂત ખેડૂત સ્ત્રી હતી. તેણે ચીસ પાડી. 'તમારે શું જોઈએ છે? તમે છો કોણ?' અને પેલાએ જવાબ વાળ્યો, 'હું ઉમરાવ ગ્રેમોસ્કી છું.' આસપાસના વિસ્તારમાં એ વાત જાણીતી હતી કે તે શબપેટીમાં જ સૂતા અથવા તે કદાચ જમીનદારને ઓળખી ગઈ હોય એવું પણ બને. ઘરની નજીક જ કોઠાર હતો અને તેનું બારણું ખુલ્લું જ હતું. જમીનદારે શબપેટીને કોઠારમાં ખેંચી લઈ સાંકળથી બારણું બંધ કરી દીધું અને અર્ધનગ્નાવસ્થામાં તે સ્ત્રી જ્યાં હતી તે છાપરી પર ચડી ગયો. તેઓ પાણી ઊતર્યું ત્યાં સુધી બે દિવસ બે રાત ત્યાં જ રાહ જોઈ બેસી રહ્યાં. એ પછી થોડાક જ વખતમાં સ્ત્રીને તેનો મૃત પતિ મળી આવ્યો

જમીનદાર પેલાનાં અંતિમ સંસ્કાર સુધી છાપરી પર જ છુપાઈ રહ્યો.

'મને ખાતરી છે કે એ બે દિવસોમાં તે સ્ત્રી સાથે શું કરવું તે જમીનદાર જાણતો જ હોવો જોઈએ!' ટેવેલે વચ્ચે ટમકો મૂકયો.

'મને પણ એવું જ લાગે છે. અંતિમસંસ્કાર પછી તે વિધવાએ જમીનદારને પોતાના પતિનાં કપડાં આપ્યાં અને બધાને કહેવા લાગી કે તેણે તેને કામે રાખ્યો છે. એ સમયે બધા ખેડૂતો ગુલામ ન હતા. જંગલ ધરાવનારાઓ અને એવા બીજાઓ પાસે થોડીક પોતાની સંપત્તિ હતી. મોટા ભાગના ખેડૂતો ઉમરાવો દ્વારા મુક્ત કરી દેવાયેલા અથવા કેટલાકે પોતાની આઝાદી ખરીદી હતી.

એટલે તેને કામવાળો મળ્યો. તેને પેન્શન મળવાનું પણ શરૂ થઈ ગયું. જ્યારે થોડાક મહિના પછી તેને દિવસો રહ્યા ત્યારે ઘરડા જમીનદારે તેની સાથે લગ્ન કરી લીધા કારણ તે નબાપા બાળકને જન્મ આપવા નો'તી માંગતી. તેમનું બાળક જન્મ્યું. એ બાઈ જેને આંગળીએ વળગાડી લાવેલ તે આ જ છોકરો.'

'જમીનદાર પોતાના કિલ્લામાં પાછો કેમ ન આવ્યો?' બદમાશ ટેવેલે પૂછયું.

'હું પણ એ જ જાણવા માંગું છું. એવું કહેવાય છે કે 'સતત સુખથી પણ માણસ થાકી જાય' જ્યારે ૬૦ વર્ષ સુધી તો તમે જમીનદાર હો તો તમને બીજા કશાકની ઇચ્છા જાગે. વધારામાં માણસ જ્યારે શબપેટીમાં સૂતો હોય ત્યારે સમજી લેવાનું હોય કે એનું મગજ ઠેકાણે નથી!

'પછી શું થયું?'

'શરૂઆતમાં તો નાનો જમીનદાર આ બધું સાચું હોય તેવું માની જ નહોતો શકતો. તેણે પૂછયું, 'મારા કાકાને મરી ગયે કેટલો સમય થયો?' સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો, 'તે હજુ ગઈ કાલે જ મરી ગયા છે. અને તેમનું શરીર કોઠારમાં પડેલી શબપેટીમાં જ છે! સ્ત્રીએ એવું પણ કહ્યું કે જમીનદાર મરતાં પહેલાં એવું કહેતા ગયા છે કે તેની શબપેટીને તેની પ્રથમ પત્નીની શબપેટી પાસે જ દફનાવવામાં આવે. પાદરી અને બીજા ઉમરાવો આવી પહોંચ્યા અને પછી આખો રસાલો ગાડી લઈ ખેડૂત સ્ત્રીની ઝૂંપડીએ ગયો. ત્યાં તેઓએ ખેડૂત જેવાં વસ્ત્રો પહેરેલાં. મૃત જમીનદારને શબપેટી સાથે જોયો. બધા જ તેને ઓળખી ગયા. તેઓ તેને ચર્ચ સુધી લઈ આવ્યા, એક રાત સુધી ત્યાં રાખી બીજા દિવસે તેની પ્રથમ પત્ની પાસે તેને દફનાવવામાં આવ્યો.'

'પેલા છોકરાનું શું થયું?' ટેવેલે પૂછયું.

'તેઓએ તેને લબર્લીન કે વોર્સો એવી કોઈક જગ્યાએ નિશાળે બેસાડેલ. ત્યાં તેને ઝેવલેણ તાવ લાગુ પડયો અને તે મરી ગયો.'

'મોટાભાગે તો તેઓએ તેને ઝેર જ આપ્યું હશે!'

'હવે નિશાળમાં એક બાળકને તે કોણ ઝેર આપવાનું હતું? જો કે દરેક વાત શક્ય છે.'

'તેનો છોકરો તેની જાગીરનો વારસદાર બને એવું જમીનદારે કહ્યું ન હતું?'

'એવું લાગે છે કે તે ખેડૂત તરીકે જ ઉછરે એવું તે ઇચ્છતા હતા. છોકરાને એ ઘરડા માણસે જીવતો હતો ત્યાં સુધીમાં કંઈ જ શીખવ્યું નહીં.'

'અને તેની માનું શું થયું?'

'તે પાછી પોતાની ઝૂંપડીએ ચાલી ગઈ.'

'આ બધામાં ક્યાય મુકદ્દમા સુધી વાત ન પહોંચી?'

'અરે મુકદ્દમો કેવો ને વાત કેવી?'

'મેં આવી વાત પહેલાં ક્યારેય નો'તી સાંભળી.' શમ્યુલ કલેપ્કે બોલ્યો.

'આમેય તમે જુવાનિયાઓ જાણો છો શું?'

બેન્ડીટ ઊભો થયો. એક હાથ સાથે બીજા હાથને મસળતા મસળતા તે બારણા તરફ જોવા લાગ્યો. થોડાક હિચકિચાટ પછી તે બોલ્યો, 'મારે બહાર જવું જ પડશે.'

'આવી ઠંડીમાં?'

'હવે હું અહીં તો એ કરી શકું નહીં.'

બારણું ખોલી તે બહાર ગયો. બદમાશ ટેવેલ આંખ મારીને બોલ્યો, 'તેની પાસે તેનાં રહસ્યો છુપાયેલાં છે.'

'તે હજી પણ તેની દીકરીઓને મળવા જાય છે?' શમ્યુલ કલેપ્કે પૂછ્યું.

'મેં મારી સગી આંખે તેને ત્યાં જતો જોયેલો. મારે ગુજરીમાં થોડુંક કામ હતું અને હું રાત્રે મોડેથી પાછો ફરી રહ્યો હતો. અચાનક મેં બેન્ડીટને જોયો. હું એક વાડ પાછળ છુપાઈ ગયો અને તેને કૂટણખાનામાં પ્રવેશતો જોઈ રહ્યો.'

'તેમને ત્યાં રાત્રે ઘરાક નથી હોતા?'

'હવે અર્ધી રાત ગયે તો ઘરાક ન જ હોય ને?'

'હું આવી દીકરીઓને મળવા ન જાઉં.'

'ભાઈ મારા, બાપ એટલે બાપ. વળી આટલી ઉંમરે એ બીજું કરી પણ શું શકે? તેણે ત્યાં જવું જ પડતું હશે.'

બારણું ખુલ્યું. બેન્ડીટ વરાળના ગોટેગોટા સાથે અંદર દાખલ થયો. તેનાં કપડાં, જોડા, ટોપી દરેક ચીજ બરફથી સફેદ થઈ ગયેલી હતી.'

'બરફનું તોફાન.'

'આજે આપણે બરફમાં ફસાવાના અને ઘરે નથી જઈ શકવાના.' ટ્વેલ બોલ્યો.

'હું હું... તારા માટે એ મજાક છે.' બેન્ડીટે કહ્યું, 'ગોરેથી જરાક દૂર એક જંગલ છે. હેરાવાનના મહિનામાં એક વાર બે જમીનદાર સસલાના શિકારે નીકળ્યા હતા. એ રવિવાર હતો ને તેમણે તેમની પત્નીઓને પણ સાથે લીધી હતી. એ દિવસ ઉનાળાના દિવસ જેટલો જ હૂંફાળો હતો. આખો દિવસ તેઓ પ્રાણીઓ અને પક્ષીઓનો શિકાર કરતાં રહ્યાં. અચાનક વાદળાં ઘેરાઈ આવ્યા અને બરફ પડવાનો શરૂ થઈ ગયો. મોટા કરા પણ પડતા હતા. હંસનાં ઈંડાં જેવડા કરા પડવા લાગ્યા આકાશમાંથી. મને આજે પણ તે દિવસો બરાબર યાદ છે. કડાકાભડાકા તો એવા થતા હતા જાણે ભરઉનાળો હોય ! બધા જ રસ્તાઓ અદૃશ્ય થઈ ગયા અને જમીનદારો પોતાનો રસ્તો ભૂલી ગયા. તેઓને જો એક ગુફા ન મળી ગઈ હોત તો થીજીને મરી જ ગયા હોત. તેઓએ વિચાર્યું કે આ બરફનું તોફાન રાત સુધીમાં થંભી જશે અને સવારે તેઓ ઘરે જઈ શકશે. પણ દોસ્તો, તેઓ એ ગુફામાં લગભગ એક અઠવાડિયું રહ્યા. પછીથી મેં પોતે એ ગુફા જોયેલી. આવડી નાની ગુફામાં એ ચાર જણ કઈ રીતે રહ્યા હશે એ હું કલ્પી નો'તો શકતો. છીવડા સાફક તેઓ એકબીજા પર સરકતાં રહ્યા હશે. તેમણે કાચું માંસ ખાધા કર્યું અને બરફ પીધા કર્યો. તેઓને શોધવા ખેડૂતોને મોકલેલા પણ ખેડૂતો પોતે જ પોતાનો રસ્તો ભૂલી ગયા. એક અઠવાડિયા પછી બરફ વરસતો અટક્યો અને સૂરજે ફરી દેખા દીધી. તેઓ ગુફામાંથી બહાર નીકળ્યા અને પોતાની જાતને ઘસડતા ગોરે પહોંચ્યા. આટલા દિવસોમાં તેઓ જંગલી જેવા દેખાતા હતા. તેમના પગના અંગૂઠા થીજી ગયા હતા અને જાનોવથી આવેલા ડૉક્ટરે કુહાડીથી તેમના અંગુઠાને અલગ કરી નાખ્યા. એવું ના કર્યું હોત તો તેમના પગ સડી ગયા હોત–બંને યુગલ પોતપોતાને ઘેર પાછા ફર્યાં.

'વચ્ચે ન બોલ. એમાંની એક સ્ત્રીને દિવસો રહ્યા અને થોડા મહિના પછી તેણે બાળકને જન્મ આપ્યો. તરતના જન્મેલા બાળકને જોઈને તે કોના જેવું થશે તે કહેવું અઘરું છે. પણ દાયણે એક નજર બાળક સામે નાખી અને તે જાણી ગઈ કે આ બાળક આ જમીનદારનું નથી. પણ પેલા જંગલમાં સાથે હતા તે જમીનદારનું છે. તેણે પોતાનું મોં બંધ રાખ્યું. પણ જેમ જેમ બાળક મોટું થતું ગયું તેમ તેમ વધુ લોકો આ વાત જાણતા ગયા.

આ બાળકનો કહેવાતો બાપ ભીનેવાન હતો અને એની પત્ની પણ શ્યામળી હતી. પણ બાળકને પેલા બીજા જમીનદાર જેવા રાતા વાળ હતા. પોલૅન્ડના જમીનદારો હંમેશા ગરીબ સગાઓથી વીંટળાયેલા રહેતા, બધા તેમની આસપાસ ભમ્યા કરતા. તેમાંની મોટાભાગની સ્ત્રીઓ કુંવારિકાઓ હોય અને તેઓ હંમેશા એકબીજી સાથે ઝઘડયા જ કરતી. જ્યારે આ બાળક દુનિયામાં પગ મૂકશે કે તરત ઘરડી નોકરાણીઓ ઘૂસપૂસ કરવા લાગેલી કે તે નબાપો છે. આ બધી વાતો જમીનદાર સુધી પહોંચી. વળી તે પોતે 'કંઈ અજાણ્યો થોડો હતો! ઉમરાવવર્ગમાં પ્રતિષ્ઠા એ તો સૌથી અગત્યની વસ્તુ હતી. પોલૅન્ડ દેશના ટુકડે ટુકડા કેમ થઈ ગયા? દરેક ઉમરાવ રાજા થવા ઇચ્છતો હતો. સેજમમાં જ્યારે એક ઉમરાવે કહ્યું કે આજે રવિવાર છે ત્યારે બીજાએ ચીસ પાડી-આજે સોમવાર છે. જ્યારે કોસાકસે પોલૅન્ડ પર હુમલો કર્યો હતો અને આખે આખાં ગામોની કત્લેઆમ ચલાવી હતી ત્યારે બધા જમીનદારો પોતાનાં મહેલમાં એકબીજા સામે ષડયંત્રો રચતા, દારૂ ઢીંચીને પડી રહેતા. જ્યારે દુશ્મનો આવી પહોંચ્યા ત્યારે જમીનદારો તેમની મૂછોને વળ ચડાવી રહ્યાં હતાં. કાળા ફરના પોશાક પહેરી, એક એક ટનની તલવારો લટકાવી, ગળામાં સોનાની સાંકળી પહેરી તેઓ સજ્જ થયા. તેમના ઘોડાઓ જાડા અને આળસુ હતા. જમીનદારો લડવા માટે પોતાના રસાલા સાથે પોતાની જાતના જયઘોષ કરાવતા ઉપડયા. કોસેક લોકો તો પીંછા જેવા હળવા હતા. અને તેમના ઘોડા ધનુષમાંથી છૂટેલા તીરની ગતિએ દોડતા હતા. તેઓ રાક્ષસ માફક ફરી વળ્યા. જમીનદારોનાં માથાં વાઢી નાખ્યાં અને તેને ભાલામાં પરોવી લઈ ગયા. આ રીતે પોલૅન્ડના ટુકડેટુકડા થઈ ગયા.

'હાં, વાત થતી હતી પ્રતિષ્ઠાની. જેની સાથે વિશ્વાસઘાત થયેલ તે પતિ તેના બે મિત્રોને મળ્યો અને તેમને દ્વંદ્વયુદ્ધના સાક્ષી થવા કહ્યું. રાતા માથાવાળો જમીનદાર ભીમકાય હતો. જ્યારે શામળો જમીનદાર બટકો હતો, અને તે પોતાની મૂછોના થોભિયાને નીચે તરફ ઢળતા રાખતો. જ્યારે સાક્ષીઓએ રાતામાથાવાળા જમીનદારને દ્વંદ્વયુદ્ધ વિશે જાણકારી આપી ત્યારે તેનું અટ્ટહાસ્ય આખી જાગીરમાં સંભળાયું હશે. તેણે કહ્યું, 'તેને શું જોઈએ છે? અમે ગુફામાં માંકડની માફક ભોઈ-ભીંસાઈને રહેલા. કોણ કોની સાથે સૂતું છે એ કોણ જાણી શકે એમ હતા? પણ તેને જો દ્વંદ્વયુદ્ધ કરવું જ હોય તો પછી થઈ જવા દો દ્વંદ્વયુદ્ધ. તે શાના વડે લડવાનું પસંદ કરશે, પિસ્તોલ કે તલવાર?' તે બે સાક્ષીઓ સરળતાથી શાંતિ સ્થાપી શકયા હોત. પણ તેઓ શા માટે એવું કરે? તેમણે પિસ્તોલ પસંદ કરી. બીજી સવારે બંને જમીનદારો ઘાસના

મેદાનમાં મળ્યા. પ્રથમ તો બંનેએ પોલેંડના રીતરિવાજ પ્રમાણે એકમેકનું અભિવાદન કર્યું. પછી પેલા બટકા જમીનદારે પિસ્તોલનો ઘોડો દાબી રાતા માથાવાળા જમીનદારના હૃદયને ગોળીથી વીંધી નાખ્યું.

રશિયન સરકારે દ્વંદ્વયુદ્ધ પર પ્રતિબંધ મૂક્યો છે પણ રશિયનો પોતે માત્ર મજાક ખાતર એકબીજા સાથે લડયે રાખે છે. એ બટકો જમીનદાર એકાદ બે અઠવાડિયાં માટે છુપાઈ રહ્યો પછી તે ઘેર આવી ગયો અને ફરી પાછો પ્રતિષ્ઠાવાન પણ બની ગયો.

તે પૈસાદાર હતો. તેણે પોતાની સંપત્તિની સારી કાળજી લીધી હતી. જ્યારે રાતા માથાવાળો જમીનદાર જુગારી હતો. અને તેને અસંખ્ય સ્ત્રીઓ સાથે લફરાં હતાં. તેની વિધવા ગળા સુધી દેવામાં ડૂબી ગઈ અને તેની જાગીર બસ લેણદારો દ્વારા લીલામ થવામાં જ હતી. આવી પરિસ્થિતિમાં આવી પડેલી સ્ત્રીને પ્રતિષ્ઠાની ન જ પડી હોય. તેણે ગાડું મંગાવ્યું અને તેના પતિના ખૂની પાસે હંકારી ગઈ. તે અંદર દાખલ થઈને બોલી, 'સ્તાનીસ્લાવ—એ તેનું નામ હતું—તારે મને મદદ કરવી જ પડશે.' ગુફામાં તે એની સાથે સૂતી હતી એટલે તે એને ઓળખતી જ હતી. બટકા જમીનદારે તેને પોતાની જ હોય એ રીતે આવકારી અને નોકરાણીને બાળકને લઈ આવવા કહ્યું. મુલાકાતી સ્ત્રીએ બાળક પર એક દૃષ્ટિ નાખી અને આશ્ચર્યથી બોલી ઊઠી, 'આ તો બરાબર ઝીસ્લાવ જેવો જ દેખાય છે.'

ઝીસ્લાવ નામથી રાતા માથાવાળો જમીનદાર ઓળખાતો. બટકો જમીનદાર બોલ્યો, 'જો તું એને એટલો બધો પ્રેમ કરતી હોય તો એની આયા બની જા, હું તારું બધું જ દેવું ભરપાઈ કરી દઈશ.'

'ટૂંકામાં કહેવું હોય તો એ કબૂલ થઈ ગઈ. તે પેલા બાળકની આયા બની ગઈ અને શાસળા, બટકા જમીનદારે તેનાં બધાં જ દેવાં ચૂકવી દીધાં. એ એટલો બધો ચાલાક હતો કે પોતાને ફાયદો થાય એ રીતે તેણે લેણદારો સાથે પતાવટ કરી. તેને બીજા જમીનદારની મિલકત સાથે તેની પત્ની પણ મળી.'

'અને તેની પોતાની પત્ની કંઈ જ ન બોલી?' શ્મ્યૂલે પૂછ્યું.

'એ તો શેતાનથી ડરે એવી રીતે પેલાથી ડરતી હતી.'

'એટલે તેને બે પત્નીઓ મળી?'

'જમીનદાર માટે એ કંઈ નવાઈ નહીં.'

'પછી શું થયું?'

'મારે ફરીથી બહાર જવું પડશે.'

'તું ક્યાંક દિવેલ પીને તો નથી આવ્યોને ?'

'માણસ જ્યારે ઘરડો થાય છે ત્યારે તેને પેશાબમાં તકલીફ શરૂ થાય છે. મને પેશાબની કોથળીમાં પીડા થાય છે પણ જ્યારે હું બહાર જાઉં છું ત્યારે માત્ર બે-ત્રણ ટીપાં જ.'

ટેવેલે મજાક કરી, 'ગુફામાં જઈ ન ચઢતો.'

બેન્ડીટનો ચહેરો ચમકી ઊઠ્યો, 'જો મારી સાથે કોઈ હોય તો હું તો ઈસ્ટર સુધી ત્યાં જ રહી પડું.'

બેન્ડીટ બહાર ગયો કે તેની પાછળ શ્મુલ બોલ્યો, 'ખરો હઠીલો માણસ છે.'

'એ પોતાની તાકાત માટે જાણીતો હતો.' ટેવેલે કહ્યું, 'એક વખત પીઅસ્ક ગામથી ચોર રાત્રે તિજોરી આવ્યા હતા. ચોકીદાર તરીકે બેન્ડીટ હતો. તેણે તેની સિસોટી વગાડી પણ પવન એવો ફૂંકાતો હતો કે કોઈ તે સાંભળી જ ન શક્યું. માત્ર લાકડીની મદદથી જ તેણે તેમાંના ત્રણ ચોરને મારી મારી અધમૂવા કરી નાખ્યા અને બાકીના ખાલી હાથે જ ભાગી ગયા.'

'એ ફરી વાર પરણ્યો કેમ નહીં ?' શ્મુલ કઠિયારાએ પૂછ્યું.

'તું કેમ નથી પરણતો ?' ટેવેલે વળતો ઘા કર્યો.

'મેં જે જોયું હતું એ જો તમે જુવો તો ખાવાનું પણ ભૂલી જાવ.'

'બસ તો પછી આ પણ એવું જ, કોઈ માણસ હંમેશા માટે એકલો ન રહી શકે' ટેવેલે કહ્યું.

'તું બેન્ડીટની કોઈ એક છોકરીને પરણી શક્યો હોત.' બેન્ડીટે બારણું ખોલ્યું, 'છોકરાઓ, ઈશ્વર એની પત્ની સાથે ઝઘડ્યો લાગે છે. એટલે તે પોતાના પીંછાના પલંગને પીંખી પીંખીને ફેંકી રહી લાગે છે. જુવો તો ખરા આખી દુનિયા શ્વેત થઈ ગઈ છે.'

થોડીકવાર માટે ત્રણેય જણ શાંત થઈ ગયા. બેન્ડીટે મારી સામે જોયું, 'તું કેમ અહીં બેઠો બેઠો સાંભળે છે ? તારે વાંચવું જોઈએ અમારા ગપાટામાં ધ્યાન આપવાની જરૂર નથી.'

'મેં આખો દિવસ વાંચ્યા જ કર્યું છે.'

'તારા દાદા આખો દિવસ ને આખી રાત વાંચતા. સાંજની પ્રાર્થના પછી તરત તેઓ ઘરે જતા અને તારી દાદી-ભગવાન એને શાંતિ આપે-તેમને વાળુ પીરસતી. તેઓ દિવસમાં બે જ વખત જમતા. સવારે અને સાંજે. વાળુ કરી તરત જ તેઓ સૂઈ જતા. અને મધરાતે ઊઠી, થોથા ખોલી, ફરી વાંચવા

ગતા. હું તો આ જાણતો જ હોઉં, કારણ કે હું ત્રીસ વર્ષ સુધી રાતે ચોકીદારી કરતો. અને હું ઘણી વાર દેવળવાળી શેરીમાંથી પસાર થતો. ક્યારેક ધારે પડતી ઠંડી હોય તો હું તારા દાદાનું બારણું ખખડાવતો અને તેઓ ખોલતા પણ ખરા મારા માટે. આપણા સમાજના કેટલાક વડીલો ગરીબને પોતાના પગના નખ નીચેના કાદવ કરતાં પણ ઊતરતો ગણે છે. પણ તારા જેવા વિખ્યાત, પ્રતિષ્ઠિત માણસે મને ખુરશીમાં બેસવાનું કહ્યું હતું. એમના ટેબલ પર એક સમોવરમાં હંમેશા ચા ઉકાળ્યા જ કરતી. તેમણે મારે માટે પણ ચાનો એક કપ ભર્યો.'

'બિલ્ગોરીમાં મેલેચ વિશકોવર નામનો એક ધનવાન માણસ રહેતો હતો. તે ઈમારતી લાકડાંનો વેપારી હતો. તેની પત્નીનું નામ ત્સીપા હતું. અને આ ત્સીપા એટલે આગનો ગોળો જ સમજી લો. તેઓને એકેય બાળક ન હતું. રજાના દિવસે જ્યારે મેલેચે થોડાક ભક્તજનોને પોતાના ઘરે નિમંત્રિત કર્યા ત્યારે તે ઘર બંધ કરીને બેસી ગઈ અને કોઈને પણ અંદર પેસવા ન દીધા. તેને હંમેશા એવી જ શંકા રહેતી કે બધી સ્ત્રીઓ તેની પાસેથી તેના પતિને ખૂંચવી લેશે. સામે પક્ષે તે પોતાના પતિને પણ દુષ્ટ, ચરિત્રહીન કહી ભાંડતી, શાપતી. ઈશ્વરના સર્જન પર પણ તે પોતાનો ગુસ્સો કાઢતી. જ્યારે પણ તેના ઘર પાસેથી કૂતરું કે બિલાડું પસાર થતું, તે અચૂક તેમના પર પથરો ફેંકતી. તેનો પતિ તેને ઘણી સારી રીતે રાખતો. ચોવીસ કલાક તેને માટે નોકરાણી રાખતો. પણ કોઈ નોકરાણી તેની સાથે લાંબો સમય ટકતી જ નહીં.

'અચાનક એક દિવસ ત્સીપા માંદી પડી અને એ તો પોટલું બાંધી નીકળી પડી અવલમંઝીલે. કોઈએ એવું કહેવું ન જોઈએ પણ એ દિવસ આખા શહેર માટે રજા જેવો બની ગયો. બધી વિધિઓ પતી કે તરત જ એનો પતિ જંગલમાં જતો રહ્યો. બધા જાણતા હતા કે એ કંઈ એની પત્ની પાછળ લાંબો સમય શોક મનાવવાનો નથી. હજુ તો ત્રણ જ મહિના થયેલા ને એ ભાઈ નવી પરણેતર લઈ ફરી હાજર થઈ ગયા. તે એક અઢાર વર્ષની દેખાવડી, કબૂતર જેવી ભોળી ને શાંત અનાથ છોકરીને પરણી લાવ્યો હતો. તેનું નામ ઇત્તેલી હતું. ગામની સ્ત્રીઓ તો મધ પર માખી મંડરાય તેમ એની આસપાસ મંડરાતી રહેતી. થોડા મહિના પછી એક સારા સમાચાર સંભળાયા કે તેને દિવસો રહ્યા હતા.

મને મારી મા – ઈશ્વર તેને શાંતિ આપે – યાદ આવે છે. તે કહેતી, 'અરે ભાઈ, તમને શું લાગે છે. ત્સીપા આ બધું શાંતિથી સહી લેશે?'

'અને એ શાંત ન જ રહી. ભર શિયાળાની એક રાતે ઇત્તેથી બા ખાટલામાં સૂતી હતી ત્યારે તેની પીંછાંની રજાઈ ફેફસા જેવી ફૂલી ગઈ અ એ બિચારીના ચહેરા પર તમચા મારવા લાગી. ઓશીકું તેના માથામાં અફળાવ લાગ્યું. તેની પાસે બ્રેઇન્ડ નામની નોકરાણી રહેતી જે મારી સગી થતી. ઇત્તેઇ મદદ માટે ચીસો પાડવા લાગી એટલે બ્રેઈન્ડલ અંદર ધસી ગઈ. તે પણ ચીસે પાડવા લાગી અને પછી તેઓ બંને એમના રાતે પહેરેલાં કપડે જ શેરીમાં ભાગ આવ્યા. આખું ગામ જાગી ગયું. આમ તો નિયમ પ્રમાણે ભૂત હંમેશા લોકોથ કરે, પણ આ તો ભાઈ ત્સીપા હતી. તે ડરેબરે એમાં માલ નહીં. રોજ રા કંઈ ને કંઈ ધમાલ મચતી. છાપરા પર ધગધગતા પથ્થરાઓ પડતા. ચિમનીમ આગ ફાટી નીકળતી, થાળાઓ તૂટી જતી. એક દિવસ ઇત્તેલી રસોડામાં જતં હતી કે બટાકાની છીણી તેના ચહેરા પર અફળાઈ. માફ કરજો, પણ એક વા તો ત્સીપા ઈત્તેલીના ખાટલા પર પેશાબનું વાસણ પણ ઢાળવી ગયેલી.

મેલેચે ઘરે પાછા ફરીને શું થઈ રહ્યું છે તે જોયું કે તરત જ તે તુરીસ્કન રબાઈ પાસે ગયો. અને રબાઈએ તેને ત્સીપાના આત્માને સુનાવણી મા બે લાવવા કહ્યું.

'હવે આ વિધિ માટે ત્રણ રબાઈની જરૂર પડતી. પણ તારા દાદાએ તે હાજર રહેવાની ના પાડી દીધી. તેણે કહ્યું કે આ બધું ખાલી ભૂવા-જાગરિ અને મૂર્તિપૂજા છે.'

જ્યારે તુરીસ્કના હસીદે તારા દાદાએ જે કહ્યું તે સાંભળ્યું, ત્યારે તેઓ બધા તેમના દુશ્મન બની ગયા. બે રબાઈ બીજા ગામથી લાવવામાં આવ્યા દસ જણાનું ટોળું ત્સીપાની કબર પર ગયું. કબરને તેમની સોટીઓથી ઠબકારી અને તેને વિધિમાં હાજર રહેવા ફરમાવ્યું. બીજી સવારે દેવળના એક ખૂણામાં ત્સીપાના આત્મા માટે ચાદર બાંધી આડશ ઊભી કરવામાં આવી. દેવળ એટલી હદે હકડેઠઠ ભરાયેલું હતું કે તલ મૂકવાની પણ જગ્યા ન હતી. તુરીસ્કના રબાઈએ આહ્વાન આપ્યું, 'બેઈલા ડબાની દીકરી ત્સીપા, તું તારી કબરમાં શાંતિથી સૂઈ રહેવા ના પાડે છે અને તારા પહેલાના પતિ અને તેની પત્નીને વીતાડે છે, એ માટે અમે તને આ દરબારમાં હાજર રહેવા ફરમાન કરીએ છીએ.' તે કેટલાક હિબ્રુ શબ્દ બબડયો, ત્સીપાને બહિષ્કારની ધમકી આપી મેંઢાનું શિંગડું વગાડયું, કાળી મીણબત્તીઓ સળગાવી, યોમ કિપુરના દિવ રડે એવી રીતે સ્ત્રીઓ રડવા લાગી. હું ત્યાં જ હતો અને મેં એકેએક વિગ જોઈ હતી. અચાનક જ ચાદર હાલવા લાગી. અને જાણે તેની પાછળ કો

હાથ અને બહાર આવવા મથતું હોય એમ ફૂલવા લાગી. હવે ખરેખર શું થયેલું એ ન પૂછો એ જ સારું છે. ત્યાં એવી તો હોહા અને ભાગદોડ મચી કે ત્રણ વ્યક્તિઓ કચડાઈને મરી ગઈ.

ટેવેલ માથું હલાવતાં બોલ્યો, 'આ વાત મેં પણ સાંભળી છે. સ્મ્યુલ ફલેપકે સ્મિત કરતાં બોલ્યો,' તે એ ખરેખર ત્સીપા હતી ? 'અરે એ તો એક રખડતો બકરો હતો. ગામના કેટલાક સમજુ છોકરાઓ આવા ભૂત-પ્રેતમાં માનતા ન હતા. દેવળની જમણી બાજુની દીવાલમાં એક બારી બહારના ઓરડામાં પડતી હતી. જ્યારે વિધિ શરૂ થયો અને બહારનો ઓરડો ખાલી થયો કે તરત જ તેઓ એક રખડતા બકરાને ખેંચી આવ્યા અને બારી વાટે તેને દેવળમાં પેલી ચાદર પાછળ ધકેલી દીધો. આ બધું પહેલેથી જ ઘડી કાઢ્યું હતું. પેલી ચાદર ખેંચી કરીને બકરાને જોવાની કોઈ હિંમત ભેગી કરે ત્યાં સુધીમાં તો અડધી સ્ત્રીઓ બેહોશ થઈ ગયેલી. આ બધી નાસભાગમાંથી બહાર નીકળવાની કોશિશ કરતા જ ત્રણ તો કચરાઈ મર્યા. આ બધા યુક્તિબાજોમાંથી એક તો જેલમાં પણ ગયો. આ બધું કહેવા પાછળનો મારો મતલબ એ છે કે તારા દાદા ડાહ્યા અને દૂરદેશી માણસ હતા. તેમને ખબર પડી ગયેલી કે આ બધામાંથી કંઈ સારું નિપજવાનું નથી.'

'પછી મેલેચ અને તેની નવી પત્નીનું શું થયું ?' સ્મ્યુલ ફલેપકેએ પૂછ્યું.

'તેણે પોતાનું મકાન વેચી કાઢ્યું અને બીજા શહેરમાં ચાલ્યા ગયા.'

'કેમ પેલી વિધિથી કશો ફેર ન પડચો ?'

'ના, ત્સીપા તેમનો પીછો છોડવાનું નામ નો'તી લેતી.' બધા શાંત થઈ ગયા એટલે બેન્ડીટે કહ્યું, 'ચાલો છોકરાઓ, હવે ઘરે જઈએ. પિન્ચેવમાં તો અત્યારે દિવસ ઊગી ગયો હશે '

'મને એકલા જતા બીક લાગે છે.' મેં કહ્યું.

બેન્ડીટ તેનો એક માત્ર કાળો દાંત દેખાડતો હસ્યો, 'તને કોની બીક લાગે છે ? ત્સીપાને જંપી ગયે તો વર્ષો થઈ ગયાં.'

બહારની બાજુ હજુ એ મીઠા જેવો ભારે અને સૂકો બરફ વરસી રહ્યો હતો. સૂસવાટા મારતો પવન બરફના ગૂંચળા બનાવી દેતો હતો. બદમાશ ટેવેલ અને સ્મ્યુલ ફલેપકે લવલીનની શેરી તરફ વળ્યા. તેઓ બંને ત્યાં જ રહેતા હતા. બેન્ડીટ મારી સાથે ચાલ્યો. જરા જરા વારે તે શ્વાસ લેવા થોભતો હતો. તારી મા તને આટલે મોડે સુધી વાંચવાની રજા આપે છે ?' તેણે મોટેથી પૂછ્યું.

આખ્યાનના માત્ર 'પઠન'થી (ગાનથી નહિ) પણ મને ભાવનો, રસનો અને એટલે કાવ્યત્વનો અનુભવ થાય છે. સંગીત એના પ્રબલ પ્રત્યક્ષ ગાનસ્વરૂપમાં બાદ થઈ જવા છતાં પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો 'કાવ્યો' રૂપે ઘણા જ (રિપીટ, ઘણા જ) આસ્વાદ્ય રહે છે તે મુદ્દા તરફ હું કાવ્યના અભ્યાસીઓનું ખાસ ધ્યાન ખેંચવા માગું છું. અહીં પ્રત્યક્ષ, પ્રગટ, રીતસર ગવાતા સંગીતનો વિરોધ નથી, બલ્કે માત્ર પઠનથી અનુભવાતા સૂક્ષ્મ સંગીતનો અનુરોધ છે પ્રેમાનંદની પંક્તિએ પંક્તિમાં આ સૂક્ષ્મ સંગીત અનુભવાય છે. એ સૂક્ષ્મ સંગીતને તાલ, લય, નાદમાધુર્ય, શબ્દાલંકારોની સંજ્ઞાઓ દ્વારા પૃથક્કરણથી ઓળખાવી શકાય.

સાતેક વર્ષ અધ્યાપનકાર્યમાં ગાળ્યાં ત્યારે પ્રેમાનંદનું કોઈ આખ્યાન ભણાવવાની તક મળતી ત્યારે મને ઘણો આનંદ થયો. મારું ભણાવવાનું અધું કામ તો 'પઠન'થી જ સિદ્ધ થતું. સમુચિત પઠનથી વિદ્યાર્થીઓ શ્રવણીય આનંદ સમેત ભાવતની પ્રક્રિયામાં સુકાઈ રસાનુભવ પામતા એવા મારા એકાધિક પ્રત્યક્ષ અનુભવો છે. વિદ્યાર્થી તરીકેના અનુભવની વાત કરું તો બી. એ. સુધી હું પ્રેમાનંદના પિરિયડ્ઝમાં વર્ગમાં બેસી શકતો નહિ. અધ્યાપકોને 'પઠન' કરતા જ આવડતું નહિ. એ અસહ્ય વર્ગમાં ક્યાંથી બેસી શકાય ? પણ એમ.એ.માં ઉમાશંકર પાસે પ્રેમાનંદ ભણવાની તક મળી. કવિ એવું સુંદર પઠન કરે અને એવો ભાવાત્મક શ્રવણીય અનુભવ થાય કે વર્ગમાથી ઊઠવાનો વિચાર પણ ન આવે. સાચે જ આ બાબત ઘણી જ મહત્ત્વની છે મને લાગે છે ઘણા અધ્યાપકોને 'કાવ્યપઠન'-ની તાલીમ અપાવી જોઈએ. હું આ અંગત નિવેદન લખી રહ્યો છું તે માત્ર 'છાત્રોપયોગી' થાય એવા આશયથી નથી લખી રહ્યો. મનચ્છવ તો એવું ઇચ્છે છે કે મારી આ ગુજરાતી ભાષા જેમની જેમની માતૃભાષા હોય તે સહુની શ્રવણેન્દ્રિયો સમક્ષ પ્રેમાનંદના આખ્યાનો 'પઠન' દ્વારા, ઉત્તમ પઠન દ્વારા રજૂ થયા કરે. અરે આ આખ્યાનો કેવી પરમ વાઙ્મય સંપદા છે! આ અંગત નિવેદન છે તેથી લખું છું કે યુ.એસ.એ. વગેરે વિદેશના નિમંત્રણો હું ટાળું છું. પણ કદાચ જઈશ ત્યારે જે ગુજરાતી પદ્યસંપદા કંઈક સાથે લઈ જઈશ તેમાં પ્રેમાનંદના બે આખ્યાનો અચૂક હશે. 'કુંવરબાઈનું મામેરુ" અને 'સુદામાચરિત'. વ્યાખ્યાનોમાં હું વૈખરીને વ્યર્થ વેડફીશ નહિ. ગુજરાતી કાવ્યોનાં પઠન કરીશ; અને અહા, પ્રેમાનંદના આખ્યાનોનાં તો ખાસ, યેસ!

'સુદામાચરિત'ના પ્રકાશન માટે અને એ નિમિત્તે આ નિવેદન લખી રહ્યો

છું. તો આ પરમ સંપદા–ના કાવ્યત્વ વિષે થોડાં ઉદાહરણો પણ આપતો રહું.
...રે હું તો 'સુદામાચરિત્ર'ના શુભારંભથી જ શ્રવણલુબ્ધ થઈ જાઉં છું.

શ્રીગુરુદેવ ને ગણપતિ, સમરું અંબા ને સરસ્વતી
પ્રબળ મતિ વિમળ વાણી પામીએ રે.
રમા-રમણ હૃદેમાં રાખું, ભગવદ્‌લીલા ભાખું;
ભક્તિરસ ચાખું, જે ચાખ્યો શુક સ્વામીએ રે.

ગુરુદેવ અને ગણપતિના 'ગ', સમરું અને સરસ્વતીના 'સ' ગણપતિ અને સરસ્વતી–ના અંત્ય 'તિ–તી' પ્રબળ અને વિમળના અંત્ય 'ળ', વિમળ અને વાણીના 'વ' મને પકડમાં લે છે. રમા, રમણ, રાખું–ના 'ર' તો ખરા પણ હૃદેમાં પણ 'ર' અને રસ–માં પણ 'ર' અને બીજી કડીનો અંતિમ 'રે' ! કહો, હું કયાં જાઉં ? વળી ભગવદ્–ભાખું–ભક્તિરસમાં 'ભ' પણ મને જકડે છે; અને અહો રાખું, ભાખું, ચાખુંના 'ખું' મને ચખાડે છે. શ્રવણીય સ્વાદ ! હા, હા ચાખ્યો, ચાખ્યો અમે શબ્દરસ ચાખ્યો. 'પામીએ રે', 'શુક સ્વામીએ રે'–ના પ્રાસોમાં લયલુબ્ધ અમે હવે કંઈ અટકવાના છીએ ?

પ્રેમાનંદના નાદમાધુર્યને ઢાળ, લય, આંતરઅનુપ્રાસો, અંતિમ પ્રાસો, વર્ણસગાઈ, ઝડઝમક વગેરે પરિભાષાથી કાવ્યવિદો ઝીણવટથી, પૃથક્કરણ કરીને, વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ ભલે ઉકેલતા રહે. એવા પૃથક્કરણશીલ સૂક્ષ્મ અભ્યાસો પણ જરૂરી છે. અહીં હું વધુ ઉદાહરણો આપીને વિસ્તાર કરવા માગતો નથી. પણ આરંભની જ બે કડી રજૂ કરીને એમ સ્પષ્ટપણે સૂચવવા માગું છું કે પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોની પંક્તિએ પંક્તિમાં નાદવૈભવ છે. કાવ્યત્વની સર્વપ્રથમ શરત તે આ નાદવૈભવ છે. કેમ જે કાવ્યનું ઉપાદાન શબ્દ એ ઐંદ્રિકથી શ્રવણેન્દ્રિયનો અર્થ (વિષય) છે. શબ્દ નામની ભૌતિક ઘટના કર્ણેન્દ્રિય વિના શક્ય નથી. આ ઘટના જો શ્રવણગોચર છે તો પછી કવિઓ કહે છે તેમ કવિતા એ કાનની કળા છે. આ કાનની કળામાં, કાવ્યકળામાં, કથનકાવ્યકળામાં પ્રેમાનંદ ઉસ્તાદ છે, માએસ્ટ્રો છે, તો વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના અંતિમ દસકામાં મારા માતૃભાષાના એક ચાહક તરીકે, કાવ્યકળાના એક ચાહક તરીકે કાવ્યસર્જનની લગની ધરાવનાર તરીકે કાવ્યકળાના ઉસ્તાદ પ્રેમાનંદને આઅદબ એક સલામ આપું છું.

શબ્દમાં, શબ્દસમુચ્ચયોમાં નાદ છે, સૂક્ષ્મ સંગીત છે. કવિ વાણીને પ્રયોજે છે ત્યારે આ શક્ય સમૃદ્ધિનો કસ કાઢે છે. કાવ્યની સર્વ સંપદા, કહો કે 'કાવ્યાર્થ' જો સર્વ પ્રથમ ઇન્દ્રિયગોચર અને અનિવાર્યપણે 'શ્રવણગોચર'

નથી તો એ 'કાવ્ય' જ નથી. શ્રવણગોચર તો શબ્દ માત્ર હોય; પણ અહીં અભિપ્રેત છે શ્રવણીય સંવેદના. 'અર્થ' શબ્દનો સંસ્કૃતમાં એક અર્થ છે ઇન્દ્રિયાર્થ (ઇન્દ્રિયનો વિષય). કાવ્યસૃષ્ટિ, કાવ્યબ્રહ્મ, શબ્દબ્રહ્મ સર્વ પ્રથમ તો શ્રવણેન્દ્રિયનો વિષય બનીને, અર્થ બનીને ગ્રાહ્ય બને છે. આવી શ્રવણીય સંપ્રાપ્તિ, શ્રવણીય સંવેદના વગરની કૃતિ કદી કાવ્યકૃતિ ન હોઈ શકે. સંવેદનશીલો ઘઉંમાંથી કાંકરા કાઢી નાખે તેમ આવી શ્રવણીય સંવેદના વગરની રચનાઓને કાવ્યેતર કહી તરત અલગ પાડી શકે. આ પોઈન્ટને કંઈક સંભાળથી ભારપૂર્વક એટલા માટે ઉપસાવું છું કે કાવ્યને ન પામી શકનારા કાનો કાવ્યેતર કાંકરાઓને કાવ્યો ગણી ગૂંગણી વિવેચનાઓ કરતા હોય છે.

૨

શબ્દ શ્રવણીય છે તે પ્રત્યક્ષ ભૌતિક ઘટના છે. પણ શબ્દ મુખ્યરૂપે શ્રવણીય અનુભવ કરાવવા ઉપરાંત ચાક્ષુષ, સ્પર્શ્ય, સ્વાદ્ય અને ઘ્રાણેન્દ્રિયગોચર અનુભવો કરાવવાની ક્ષમતા પણ ધરાવે છે. આમ વેદ્ય-વેદન-સંવેદન-જ્ઞાન-પંચેન્દ્રિયો દ્વારા ગોચર થાય છે, શબ્દ દ્વારા, તેમાં શબ્દના ઉપાદાનની સમૃદ્ધ વિશેષતા છે. અને કાવ્યકલાના ઉસ્તાદો શબ્દની પંચેન્દ્રિયગોચર ક્ષમતાનો સહજ, અનાયાસ વિનિયોગ કરી બ્રહ્મનો, શબ્દબ્રહ્મરૂપે યથાશક્ય પૂર્ણ, Total અનુભવ પામવા મથે છે.

ઓખણા માંહિ ઘણું ઓખણી, માંહ્યથી કાઢ્યાં બીજ,
તગતગતા તાંદુલ દેખીને, ઋષિજી પામ્યા રીઝ. ૫/૮

પાંચમા કડવાની આ આઠમી કડીમાં સૂક્ષ્મ શ્રવણીય અર્થસમૃદ્ધિ પડેલી છે તેનું પૃથક્કરણ અહીં કરતો નથી. પણ એમાં ચક્ષુગોચર જે ચિત્રો છે તે પણ કેવાં પ્રબલ છે! ઓખણા (ખાંડણિયા)માં પરિશ્રમથી કાંગના ખાંડતી સુદામાની પત્નીનું ચિત્ર દૃષ્ટિગોચર થાય છે. 'ઓખણા માંહિ ઘણું ઓખણી'માં એ પરિશ્રમ કરતી નારીનો શ્રમ શ્રવણગોચર પણ થાય છે; અને દૃષ્ટિગોચર પણ થાય છે. 'માહ્યથી'માં 'હ' સાથેના સંયુક્ત 'ય'ને કારણે તાંદુલથી જોડાયેલાં ફોતરાં પણ અનુભવાય છે. પ્રસંગ છે તો મને જરા ઊંચા અવાજે એક વાત કરી લેવા દો. હસ્તપ્રતો પરથી વાચનાઓ પસંદ કરનારા વિદ્વાનોને જો કાવ્યત્વનું ભાન નથી હોતું તો તેઓ કાવ્યત્વને હાનિ પહોંચાડનારા પાઠોને પસંદગી આપી બેસે છે. જે હસ્તપ્રતો ઉપલબ્ધ હોય તે હસ્તપ્રતો પરથી પાઠની પસંદગી કરવાની હોય. એમાં કોઈ મૌલિક પાઠાન્તરને તો અવકાશ નથી; પણ પાઠની

પસંદગી કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ સવિશેષ સમુચિત હોય, તે અભિગમથી કરવાની હોય. 'માંહ્યથી'ના સ્થાને વિદ્વાનો 'માંહેથી' એવા પાઠની પસંદગી પણ કરે છે જે સર્વથા સહ્ય નથી. 'હ'ને યનો સંયોગ શ્રવણીય, ચાક્ષુષ અને અંશતઃ સ્પર્શ અનુભવ કરાવે છે. આવું સંવેદન 'માંહેથી'માં પ્રાપ્ય નથી. વળી પંક્તિના ઉત્તરાર્ધમાં આવતા 'માંહેથી'માં 'માંહ્યથી' કરતા એક માત્રા વધી જાય છે જે પંક્તિના લયને લથડાવે છે. ટૂંકમાં સૂક્ષ્મ કાવ્યભાન વિનાના પાઠોની પસંદગી કરનારા વિદ્વાનોએ આવા સંપાદન કાર્યમાં પોતાની મર્યાદા સમજી અંતિમ વાચના તૈયાર કરતા પહેલાં સંપાદનકાર્યમાં કોઈ કવિની મદદ લેવી જોઈએ. પઠન કરતા ન આવડતું હોય તેવા અધ્યાપકોના વર્ગમાં બેસવાનું જેમ અસહ્ય લાગ્યું છે તેમ મને હંમેશા પ્રેમાનંદના કાવ્યત્વને હાનિ પહોંચાડનારા પાઠોની પસંદગી કરીને વાચના છપાવી મારનારાઓના એ પુસ્તકો અસહ્ય લાગ્યા છે. ખેર, આવું બહુ ચાલ્યું છે.

'તગતગતા તાંદુલ'માં આરંભના ચાર, કાનોમાતર વગરના, એકાક્ષરોથી અલગ અલગ તાંદુલના દાણાનો અને 'તગતગતા' એવા ક્રિયાવિશેષણ (ક્રિયા-વિશેષણ જ કહેવાયને ? ખોટું હોય તો વૈયાકરણીઓ સુધારી લે એવી વિનંતિ)થી તાંદુલના રૂપનો 'દર્શનીય' (વિઝ્યુઅલ) અનુભવ થાય છે. અને તન્કારના ઓડિયો (શ્રવણીય) અનુભવની તો અહો બાત જ કંઈ ઔર છે!

'મૂછ-કૂછનું જાળ વાધ્યું' (૫/૧૪) એવા સુદામાના વર્ણનમાં દર્શનીય ચિત્ર તો સ્પષ્ટરેખ છે જ, પણ મને તો આંગળીના ટેરવા પર મૂછ કૂછના જાળાનો સ્પર્શ્ય (Tangible) અનુભવ થાય છે. થાય છે ? હા, હા સ્પર્શ્ય સંવેદન થાય છે. અને 'મૂછ-કૂછ'ના બે 'છ' જાળાનો શ્રુતિગમ્ય અનુભવ પણ કરાવે છે.

ભલી જોવા સરખી જોડી રે, હરિને સોંધો એને રાખોડી રે! (૭/૨૭)

આમ તો વાંકાબોલી સત્યભામાની આ કૃષ્ણ અને સુદામાની તુલના કરતી વક્ર ઉક્તિ છે. પણ એમાં ચક્ષુગોચર વર્ણન છે. એકના શરીર પર સુગંધી દ્રવ્ય (સોંધો) છે અને બીજાના શરીર પર રાખોડી છે. આ વર્ણન માત્ર ચક્ષુગોચર છે ? એ ઘ્રાણેન્દ્રિય ગોચર પણ છે. રાખોડીની ગંધ હોય, ટિપિકલ. એની સૂક્ષ્મ રજ ગન્ધરૂપે અનુભવાય. જેમ કૃષ્ણના વપુ પરનું સુગંધી દ્રવ્ય સુગંધરૂપે અનુભવાય.

પવનના જોરથી ભસ્મ ઊડે, જાણે ધુમ્ર કોટાકોટ;
થાયે ફટક ફટક ખાસડાં, ઊડે ધૂળના ગોટેગોટ. (૫/૧૫)

આ કડીમાં શ્રવણગોચર, ચક્ષુગોચર સંવેદનો અનુભવાય છે; એટલું જ નહિ 'ભસમ ઊડે', 'ધુમ ઠોટાઠોટ' અને 'ધૂળના ગોટેગોટ' મને અવશ્ય ઘ્રાણેન્દ્રિય ગોચર અનુભવ પણ કરાવે છે અને ગોટેગોટ ઊડતી ધૂળ મારી ત્વચાને સ્પર્શ સંવેદના પણ કરાવી જાય છે.

તૈલાભ્યંગ સ્વાને નહિ, છે રૂખ ઋષિનું ગાત્ર; (૫/૧૭)

સુદામાની ત્વચા સ્નિગ્ધ નથી, રુક્ષ છે. 'રૂખ ઋષિનું ગાત્ર' એ વર્ણન સ્પર્શાનુભવ કરાવે છે.

થાળ ભરીને ભોજન લાવ્યા, મેવા ને પક્વાન;
શર્કરાયુક્ત ઋષિને ત્યાં કરાવ્યાં પયપાન. (૮/૮)

આ તાંદુલનો સ્વાદ છે કેવો । નથી આરોગ્યો એક વાર (૧૧/૧૪)
મુષ્ટિ ભરીને તાંદુલ લીધા (૧૧/૧૭)
તાંદુલ જવ મુખ માંહે મૂક્યા (૧૧/૧૯)
અર્ધો કણ જે તાંદુલ તણો (૧૨/૨)
બીજી મુષ્ટિ શ્રીનાથે ભરી (૧૨/૪)
સકલ નારીને, કરુણા કરી, તાંદુલ વહેંચી આપ્યા હરિ (૧૨/૫)
તેમાં સ્વાદ મૂકયો સુધાસાર (૧૨/૬)

ઉપરના સર્વ કથનવર્ણનમાં સ્વાદ અનુભવ થાય છે? મને તો થાય છે. જો કોઈ હાથ લંબાવીને આપે તો હું હથેળી લંબાવવા તત્પર છું અને તત્પર છે મારું મુખતંત્ર તાંદુલની ચર્વણા કરવા.

ભક્તિરસ ચાખું, જે ચાખ્યો શુક સ્વામીએ રે (૧/૨)

એ પંક્તિમાંના રસ-ચાખું-ચાખ્યો એ પદો તત્ક્ષણનો મુખમાં જ રસ છૂટે તેવો 'સ્વાદ' અનુભવ કરાવે છે જે મનથી પણ સ્વાદ છે. બલકે મનથી જ ખરેખર તો સ્વાદ છે. મન પણ ઇન્દ્રિય છે, ઉભયાત્મક, જ્ઞાનેન્દ્રિય અને કર્મેન્દ્રિય. તેથી શબ્દસૃષ્ટિ, શબ્દબ્રહ્મ અંતે તો મનથી સ્વાદ છે, ગ્રાહ્ય છે.

હા, તો શબ્દ, કવિનો શબ્દ, કવિની વાણી ઇન્દ્રિયગ્રાહ્ય, પંચેન્દ્રિયગ્રાહ્ય છે અને મનોગ્રાહ્ય છે. પાંચ જ્ઞાનેન્દ્રિયો, પાંચ કર્મેન્દ્રિયો ઉભયાત્મક મન જેવા વિભાગો તે પૃથક્કરણથી સમજવા માટે છે. એવા ભેદો વસ્તુતઃ નથી. શબ્દ, વાણી, કવિની વાણી સમગ્ર ચેતનાને પ્રભાવિત કરે છે અને પ્રભાવનથી ચેતોવિસ્તાર કરે છે. આ સમગ્ર ઘટનામાં શબ્દની પ્રન્દ્રિયાનુભવ બનવાની ક્ષમતા

ગુણધર્મોના વિનિયોગમાં કવિત્વનો વિજય છે.

પ્રધાન કારણ છે, અનિવાર્ય કારણ છે. શબ્દના ઇન્દ્રિયવિષયગત (Sensuous)
૩

શા માટે, કાવ્ય છે? 'કવ્' ધાતુમાંથી કવિ અને કાવ્ય શબ્દો બન્યા હશે? 'કવ્' ધાતુનો અર્થ જાણવું એવો થાય? જો મારા પ્રશ્નોના જવાબો હા-માં હોય તો હું આગળ વધું છું. મનુષ્યને જાણવું છે. જ્ઞાન-વિજ્ઞાનથી, તાર્કિકતાથી, પૃથક્કરણથી એ જાણે છે. પોતાને, મનુષ્યને એ જાણે છે; એટલું જ નહિ પોતાના જાણી શકાય તેવા વૈશ્વિક સંદર્ભો સમેત માણસ પોતાને જાણવાની, પામવાની મથામણ કરે છે. કળા મનુષ્યની આવી એક અનેરી મથામણ છે. સર્વ જાગતિક સંદર્ભો સમેત પોતાને જાણવાની-પામવાની-અનુભવવાની મથામણમાં કળાનાં મૂળિયાં છે. આવી મથામણ માણસ શા માટે કરે છે? એની, સર્વ પ્રથમ તો એવી મગજની (સેરિબ્રલ) ક્ષમતા છે. તેથી તે જાણવા-પામવા અનુભવવા મથે છે. જાણવા-પામવા-અનુભવવાની ક્ષણેક્ષણ વિસ્મયનો અનુભવ કરાવે છે. આ વિસ્મય ચેતોવિસ્તારક છે. ચેતોવિસ્તાર માણસને આનંદ આપે છે.

મનુષ્ય પોતાને અને પોતાના સમગ્ર સંદર્ભને જોઈને, સાંભળીને, સ્પર્શીને, સૂંઘીને, ચાખીને અને એ સર્વ ઇન્દ્રિયાર્થોને મન થકી પામીને ચેતોવિસ્તાર અને આનંદ અનુભવે છે. મનુષ્યચેતનાની આવી એક ખાસ ગતિ તે કાવ્યગતિ, કાવ્યકળા.

માણસ ઈક્ષણ કરે છે, નિરીક્ષણ કરે છે; સર્વ ઇન્દ્રિયોથી થતાં ઇક્ષણ-શબ્દપ્રક્રિયામાં વાઙ્મય કળારૂપે પ્રગટ થતા અર્થપ્રાપ્તિરૂપે મનુષ્ય મનુષ્યને પામે છે, અનુભવે છે. આ પોતાના જ રૂપ (સ્વરૂપ)નો અનુભવ છે. શબ્દ ઇન્દ્રિયાર્થ છે; તેમ પાંચ જ્ઞાનેન્દ્રિયો ઉપરાંત ઉભયાત્મક એવા મનનો અર્થ (Meaning) પણ શબ્દ સાથે અવિનાભાવે, નિત્યસંબંધથી જોડાયેલો છે. મનનો અર્થ નહિ પણ અર્થો, અર્થચ્છાયાઓ જોડાયેલા હોય છે. દેશકાલગત અર્થચ્છાયાઓ શબ્દને ચોંટેલી હોય છે. શબ્દના મનથી ગ્રાહ્ય અર્થો (મિનીંગ્ઝ) વાણીના પૂર્વાપર સંબંધમાં, સંદર્ભમાં પ્રગટ થાય છે. What is meaning? Context is meaning. જેમ વાક્યમાં, પંક્તિમાં, પૂર્વાપર સંબંધોમાં માનનીય (હ્યુમન) અર્થોનું પ્રાગટ્ય છે. આ પ્રાગટ્ય કવિના આશ્ચર્યનો, વિસ્મયનો વિષય છે. એમાં એને અદ્ભુત રસનો અનુભવ થાય છે. મનુષ્યના પૂર્વાપર સંદર્ભોને સતત સાદ્યંત શબ્દકળારૂપે આશ્ચર્યથી અનુભવવાની પ્રક્રિયા તે કાવ્ય-કળા કાવ્યકળામાં વિસ્મયનો ભાવ સાદ્યન્ત રહેલો છે. વિસ્મયથી આરંભ અને

વિસ્મયનો વિરામ તે કોઈ એક કાવ્યકૃતિનું સાદ્યન્ત એકમ. આટલી વિસ્તૃત પૂર્વભૂમિકા પછી હવે ચાલ (મને સ્વગત કહું છુ) 'સુદામાચરિત્ર'માં મનુષ્યના પરસ્પરના અને સમષ્ટિગત પૂર્વાપર સંબંધો એક ત્વરિત દષ્ટિ ફેંકીને જોઈ લઉં.

સાંદીપનિ ઋષિને ત્યાં સહવિદ્યાર્થી તરીકે કૃષ્ણ–બળરામ–સુદામા સાથે રહ્યા. આ સહજીવનમાં ગાઢ મૈત્રી બંધાઈ. સુદામો 'વડો વિદ્યાર્થી', એને પાટી લખી દેખાડવી પડે. ત્રણે સાથે અન્નભિક્ષા લઈ આવે.

એકઠા બેસી આશન કરે, તે ભૂધરને મન ભાવે (૧/૬)
સાથે સ્વર બાંધીને ભણતા, થાય વેદની ધુન્ય
એક સાથરે શયન કરતા મોરલીધર, બળ, મુન્ય (૧/૭)

આવા સહાધ્યાયી ગુરુને ત્યાંથી છૂટા પડે છે ત્યારે ?

કૃષ્ણસુદામો ભેટી રોયા, બોલ્યા વિશ્વાધાર
'માનુભાવ ! ફરીને મળજો, માગું છું એક વાર' (૧/૮)
સુદામા તો ગદ્ગદ કંઠે મુરારી પાસે શું માગે છે ?
'સદા તમારા ચરણ વિષે રહેજો મનસા મારી' (૧/૧૦)

બન્નેની સ્થિતિ અંતિમોમાં છે. એક 'વિશ્વાધાર' છે. એવા 'વિશ્વાધાર'ને વડો વિદ્યાર્થી હતો તે વિદાયની ક્ષણે એમ કહે છે : 'મુરારી ! એક જ માંગણી કરું છું કે મારું મન સદા તમારા ચરણ વિષે રહેજો.' આવી એકબીજાની સામસામેની અંતિમ સ્થિતિ હોવા છતાં 'કૃષ્ણસુદામો ભેટી રોયા' બન્ને ભેટે છે, રડે છે. વિશ્વાધાર કૃષ્ણની માંગણી છે : 'મહાનુભાવ ! ફરી એક વાર મળજો.' બે અંતિમોથી સાવ નિકટ આવી જતી બે વ્યક્તિની ઉપર્યુક્ત અભિવ્યક્તિમાં 'મૈત્રી' છે. આ માનવીય મૈત્રીભાવનું યથાર્થ પ્રાગટ્ય છે. કોઈ ચિત્રકાર પીંછીના લસરકાથી સુંદર ચિત્રાંકન કરે તેમ પ્રેમાનંદે થોડા શબ્દોમાં જ બે વ્યક્તિના ગાઢ મૈત્રીભાવને પ્રબલ ભાવાંકનોથી ઉપસાવી આપ્યો છે.

પહેલા જ કડવામાં, કથનકલાના, વર્ણનકલાના ઉસ્તાદ કવિ મૈત્રીભાવને સ્પષ્ટરેખ ઉપસાવીને સંક્ષેપમાં, એક જ પંક્તિમાં કૃષ્ણની વાત કહી દે છે : 'મથુરામાંથી કૃષ્ણ પધાર્યા, પુરી દ્વારિકાવાસી.' એ જ કડવામાં મુખ્ય પાત્ર સુદામાની સ્થિતિની વિશેષ વિગતો આપે છે. 'સુદામે ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો, મન જેનું સંન્યાસી' પતિવ્રતા પત્ની છે.

દશ બાળક થયાં સુદામાને, દુઃખદારિદ્રે ભરિયાં,
શીતળાએ અમી છાંટો નાખ્યો, થોડે અન્ને ઊછરિયાં.

સુદામાના પાત્રને, પ્રેમાનંદના કહો કે 'ભારતીય' અભિગમથી જ સમજી શકાય. અર્વાચીન દૃષ્ટિથી સુદામાનું મૂલ્યાંકન કરવું તે ઉચિત નથી. ભારતીય પરંપરાનું સુદામા એક ખાસ પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ છે. ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો. બાયોલોજિકલ પરિણામ આવ્યું તે આવ્યું. દશ બાળક થયા. આ બાયોલોજિકલ સત્ય છે તેમ 'મન જેનું સન્યાસી' તે પણ સાયકોલોજિકલ સત્ય છે. સુદામા બ્રાહ્મણ છે. બાયોલોજિકલ સત્યો હોવા છતાં મનને કશું વળગેલું નથી. સમ્યકૃતયા ન્યસતિ. સંન્યાસી સમ્યકૃતયા ત્યજી દે છે. ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો તે સાચું. દશ બાળકો થયાં તેય સાચું. એ બાળકો થોડા અન્ને ઊછર્યા છે તે ય સાચું છે. આ બધું 'સત્ય' છે તેમ સુદામા 'સંન્યાસી' છે તે ય સત્ય છે. એ 'અજાચક' વ્રત પાળે છે. હરિ સિવાય કોઈની પાસે હાથ લંબાવતા નથી. એટલે જે કંઈ સાહજિકતાથી મળે તેનો સ્વીકાર કરે છે. 'આવી મળે તો અનશન કરે, નહિ તો ભૂખ્યા પોઢે'. અહીં દંભ નથી તેમ દરિદ્રતાનું દુઃખ પણ નથી. ખરેખર તો સુદામા સંન્યાસની પ્રક્રિયામાં સ્વયં સ્વેચ્છાથી મુકાયા છે. સુદામા જીવનથી ભાગી છૂટનાર, કર્મનો અનાદર કરનાર જીવનવિરોધી આળસુ છે તેમ કહેવું તે બરાબર નથી. ખરેખર તો એ સ્વયં જીવનને એના મૂલ રૂપમાં પામવાનો, સર્વ આવરણોથી મુક્ત એવા જીવનને, મુક્તિને પામવાનો પુરુષાર્થ કરવામાં મગ્ન છે. આવા Experimentsમાં સ્વને જોગવનારાઓનાં દૃષ્ટાંતોથી ભારતીય વાચકો અજાણ નથી. કોઈ વિરલ મહાનુભાવો પોતાની જાતને આવા અખતરાં–અજમાએશ–પરીક્ષા–પ્રયોગમાં મૂકે તે સ્વેચ્છાથી નિરપેક્ષભાવે મૂકે. સમષ્ટિ-સમાજ આવા જાતપરીક્ષકોના દેહ અને પરિવારની સ્થિતિને ટકાવી રાખવાની જવાબદારી ઉપાડી લે તેવી પરંપરા પણ ભારતીય સમાજોની રહી છે. સુદામા આવા પ્રયોગમાં તદ્રૂપ છે. આ સુદામાનું being છે. એમના આ યોગાનુભવમાંથી એમને વિચલિત થવું પડે છે. સુદામા કોઈ ફરિયાદ કરતા નથી. એ સમાજની ટીકા કરતા નથી. પણ હું અહીં આ ક્ષણે સમાજની ટીકા કરવા માગું છું. જાતને અસ્તિત્વની અજમાએશમાં મૂકનાર સુદામાની અને એમના પરિવારની જાણે કે સમાજને પરવા જ નથી. આવા અનુભવમાં, યોગ-પ્રયોગમાં પોતાના સમગ્ર સ્વ.ને મૂકનાર સુદામાની સમાજે ઉપેક્ષા કરી છે. 'પોઢે ઋષિ સંતોષ આણી' એ તો સંતોષથી પોઢે છે. જે પ્રયોગમાં જાતને મૂકી છે તે પ્રયોગથી તેમને અસંતોષ નથી. ઘરસૂત્ર ચલાવવું, એ Family Unit ચલાવવું તે તો સામાન્ય બાબત છે. તે તો સહુ કરે છે. એ સુખ નથી. તેથી સુદામા 'સુખ ન ઇચ્છે ઘરસૂત્ર'નું; ઋષિપત્ની એ જવાબદારી સંભાળે છે. એ ભિક્ષા માગે છે, કોઈનાં વસ્ત્ર ધુએ છે, કોઈનાં પાણી ભરે છે અને 'જેમ તેમ કરીને લાવે અન્ન,

નિજ કુટુંબ પોષે સ્ત્રીજન.' મૂળ કથા શુકદેવ પરીક્ષિત રાજાને સંભળાવી રહ્યા છે. શુકજી શું કહે છે ?

શુકજી કહે, સાંભળ નરપતિ ! છે સુદામાની નિર્મળ મતિ,
નામ ગૃહસ્થ, પણ કેવળ જતિ, માયાસુખ નવ ઇચ્છે રતી. (૨/૧)

ઋષિપત્નીના પરિશ્રમ છતાં આ Family Unitનું અસ્તિત્વ જોખમમાં મુકાય છે. અન્ન મળતું નથી. બાળકોને બે ઉપવાસ થાય છે. ભૂખ્યાં બાળક રુદન કરે છે, કંદ, મૂળ કે ફળ પણ મળતાં નથી. બે દિવસથી માત્ર જળ પર રહેવું પડયું છે. અમસ્તા ય બાળકો જળ વગરનાં વાડીઝાડવાં જેવાં છે. નીચા ઘર છે અને ભીંતો પડી ગઈ છે. શ્વાન-માંજાર અંદર ઘૂસી જાય છે. ટાઢથી ધ્રૂજતાં બાળકો ભસ્મ (રાખોડી)માં પેસીને સૂએ છે. આ બધું દુઃખ ખાતી ઋષિપત્નીને એ પણ ભારે દુઃખ આપનારી બાબત છે કે પતિ પાસે અબોટિયું —પોતિયું નથી. સ્નાન શીતળ જળે કરવું પડે છે. તૂટેલી દર્ભની સાદડી પર એ પડયા રહે છે. સામાન્ય દિવસોમાં પણ એ (પતિ સુદામા) બીજે કે ત્રીજે દિવસે કંઈક આહાર પામે છે. આમ છતાં, યાદ રહે, સુદામાની કોઈ ફરિયાદ નથી. કેમ ? એ સ્વેચ્છાથી, નિરપેક્ષભાવે, સ્વયં સંન્યાસના પ્રયોગમાંથી સંતોષપૂર્વક પસાર થઈ રહ્યા છે. સુદામાનો યોગભંગ થાય, પ્રયોગભંગ થાય તેવી સ્થિતિ આવે છે. પરસ્પરની દલીલોમાં અહીં ઉતરતા વિસ્તાર થઈ જશે. પણ અન્ન વગર અસ્તિત્વનો સંભવ જ નથી. પરિવાર સમેત પોતાના અસ્તિત્વને ટકાવવું તો પડે. જે પ્રત્યક્ષ સત્ય છે તે તો આ છે.

જાવું પડે મુજને સર્વથા, ઘણું રુએ અબળા રાંક,
અન્ન વિના બાળક ટળવળે, તો વામાનો શો વાંક ! (૫/૨)

મને સુદામાના સંન્યાસના પ્રયોગમાં રસ છે. પ્રયોગ કરનાર દશ બાળકોના પિતા એક પરિવાર પુરુષ છે તે સંદર્ભમાં પણ મને રસ પડે છે. આવા પ્રયોગવીરની સર્વથા ઉપેક્ષા કરતા સમાજનું પ્રચ્છન્ન ચિત્ર પણ હું કલ્પીને રસપૂર્વક જોઈ રહું છું. પરિવારનું અસ્તિત્વ જ ભયમાં મુકાય એવી સ્થિતિ સર્જતા મિત્ર જાદવરાય પાસે જાચવા માટે દ્વારિકા જતા સુદામા ના સર્વ સંદર્ભોમાં, માનવીય સંદર્ભોમાં મને રસ પડે છે. અને અંતે ઇન્દ્ર જેવો વૈભવ પ્રાપ્ત થવા છતાં 'વિષય રાખે ભોગનો પણ સદા પાળે સંન્યાસ' એવા સુદામાના વિશિષ્ટ વૈયક્તિક beingમાં પણ મને ઊંડો, ઘણો ઊંડો રસ પડે છે. સુદામાનું મૂલ સ્વરૂપ (being) સંન્યાસીનું છે. એ માધવ પાસે જાય છે અને પાછા આવે છે તેમાં એ અનેક વાર સામાન્ય માણસ જેવા ભાસે છે. પણ અંતે પાછા એ

એમના સ્વ-રૂપમાં સ્થિર થયેલા દેખાય છે. જેવા પરિવારની અકિંચન અવસ્થામાં એ સંન્યાસી છે, તેવા જ એ પરિવારની ધન-વૈભવસંપન્ન અવસ્થામાં પણ સંન્યાસી છે. હું આ કાવ્યના વિષયને આવું નામ પાડીને ઓળખાવું : સુદામા એક સંન્યાસી, સાંસારિક સંદર્ભમાં અહીં સુદામાના પાત્રને હું કઈ રીતે અનુભવું છું તે પરત્વેના સંકેતથી વિશેષ વિસ્તારમાં ઉતરવાનો આશય નથી. વળી સુદામા આખ્યાનના કેન્દ્રમાં છે અને એમના અન્ય સાથેના પૂર્વાપર સંબંધો ઘણા વિસ્તારથી, રસપૂર્વક જોઈ શકાય તેમ છે તેથી હવે કંઈક 'રસપૂર્વક' જોવા તરફ વળું છું.

૪

રમા-રમણ હૃદેમાં રાખું, ભગવદ્લીલા ભાખું,
ભક્તિરસ ચાખું, જે ચાખ્યો શુક સ્વામીએ રે. (૧/૨)

'ભક્તિરસ' છે એમ કવિ પ્રેમાનંદ આરંભમાં જ કહી દે છે. સંસારમાં રહેતા એક 'સંન્યાસી'નું આ આખ્યાન છે. ગુરુને ત્યાંથી છૂટા પડે છે ત્યારે સુદામા કહે છે : 'સદા તમારાં ચરણ વિષે રહેજો મનસા મારી'. ગૃહસ્થાશ્રમ માંડે છે પણ 'મન જેનું સંન્યાસી'. સુદામા કૃષ્ણને મળે છે અને ગોવિન્દ ગોઠડી માંડે છે. 'શે દુખે તમો દૂબળા ?' એમ અનેક કારણોની શક્યતા રજૂ કરીને પૂછે છે (કડવું ૯) ત્યારે અંતે સુદામા શો જવાબ આપે છે ?

છે મોટું દુખ વિજોગનું, નહીં કૃષ્ણજી પાસે,
આજ પ્રભુજી મુજને મળ્યા, દેહી પુષ્ટ જ થાશે. (૯/૧૦)

ઇન્દ્ર જેવો ધનવૈભવ પ્રાપ્ત થયા પછી પણ સુદામાનું આ આખ્યાનના મુખ્ય નાયકનું મૂલ સ્વરૂપ (being) કેવું છે ?

જદપિ વૈભવ ઇન્દ્રનો, પણ ઋષિ રહે ઉદાસ;
વિષય રાખે ભોગનો, પણ સદા પાળે સંન્યાસ.
વેદ ધ્યાન અગ્નિહોત્ર હોમે, રાખે અંતર હરિનું ધ્યાન;
માળા ન મૂકે, ભક્તિ ન ચૂકે, મહા વૈષ્ણવ ઋષિ ભગવાન. (૧૪/૯-૧૦)

આમ કાવ્યમાં, સુદામા-માં સ્થાયીભાવ ઉપશમનો, પ્રશમનો છે, અને તેથી મુખ્ય રસ 'શાન્ત' છે. પણ સંન્યાસના 'યોગ-પ્રયોગમાં મુકાયેલા સુદામા સમજો કે થોડા સમય માટે, કંઈક એ યોગ-પ્રયોગ ત્યજીને મિત્ર પાસે 'જાચવા' જવા તત્પર થાય છે તેથી બીજા એકાધિક રસોનો અનુભવ શક્ય બને છે.

સુદામાના ઘર-પરિવારની સ્થિતિના નિરૂપણમાં શુદ્ધ કરુણ છે. એ હૃદય-વેધક ચિત્રો પ્રેમાનંદની કરુણના આલેખનની શક્તિનો પરચો આપી રહે છે. પિતા દ્વારિકા જવા નીકળે છે ત્યારે બાળકોની શું લાવવાની માંગણી છે ?

ઋષિ સુદામાને કહે બાળક, કરી રોતાં મુખ;
'પિતાજી! એવું લાવજો, જેણે જાય અમારી ભૂખ.'

પ્રેમાનંદની રસનિરૂપણમાં, રસસંક્રાન્તિમાં કેવી અનન્ય કવિપ્રતિભા છે તે વિષે નવલરામથી રામનારાયણ સુધીના ઘણા વિવેચકોએ સૂક્ષ્મ, દ્યોતક સમીક્ષાઓ કરી છે. તેથી આ વિષયમાં થોડાક સંકેતો કરવાનો જ અહીં ઉપક્રમ છે. પ્રેમાનંદમાં 'હાસ્યરસ' છે. દ્વારિકા તરફ પ્રયાણ કરી રહેલા સુદામાના વર્ણનમાં (૫/૧૪-૧૫ ૧૬-૧૭), સુદામાને જોઈને જાદવસ્ત્રીઓ તેમ જ વાંકાબોલી સત્યભામા અને કૃષ્ણની બીજી રાણીઓના પ્રતિભાવોમાં, કૃષ્ણથી તાંદુલની ગાંઠડી સંતાડતા સુદામા, એ તાણી લેતા કૃષ્ણ, કૃષ્ણ કશું આપતા નથી તે ક્ષણોમાં સુદામાનું મનોગત અને પોતાને ગામ પાછા આવીને 'પર્ણકુટી મારી ક્યાં ગઈ ?' એમ સાંસામાં પડતા, આવાગમન હિંડોળે ચઢતા સુદામાની વ્યાકુળ સ્થિતિ વગેરે નિરૂપણમાં પ્રચુર હાસ્યરસ છે. પણ સર્વત્ર હાસ્ય કરુણાથી સંપૃક્ત છે. કરુણાથી સંપૃક્ત હાસ્યના, હાસ્ય-કરુણ અભિન્ન (ઇનસેપરેબલ) બની જાય એવા વિશિષ્ટ, અનન્ય, સમૃદ્ધ હાસ્યરસનાં ઉદાહરણો ગુજરાતી વાઙ્મયમાં પ્રેમાનંદ જેટલાં અને જેવાં અન્ય કોઈ સર્જકમાં છે ? જાદવસ્ત્રીઓ, કૃષ્ણની રાણીઓ કહો કે સમાજ સુદામાને હાસ્યથી જુએ છે. આ હાસ્ય રાગ-દ્વેષમૂલક છે. મને, હા ઊંચા અવાજે કહેવા દો કે રાગદ્વેષમૂલક દુન્યવી દૃષ્ટિને જે હાસ્ય-જનક લાગે છે તે હાસ્ય નથી; તેવા હાસ-ઉપહાસમાંથી 'હાસ્યરસ'નો તો સંભવ જ નથી. તેથી સામાજિક, આર્થિક, રાજકીય વગેરે મૂલ્યપરસ્ત કટાક્ષથી જોતી ઉપહાસ દૃષ્ટિના 'સૅટાયર'માં જે હાસ્ય છે તે રસની કક્ષાએ પહોંચતું હાસ્ય હરગિજ નથી. મને સ્પષ્ટતાથી અને તીવ્રતાથી કહેવા દો કે રસની કક્ષાએ ન પહોંચતાં હાસ્યોમાં જ મહદંશે આપણા કહેવાતા હાસ્યલેખકો અટવાયા છે, અટવાઈ રહ્યા છે. એક બેન્ધડક વિધાન વિચારવા માટે અહીં રમતું મૂકું છું. 'ભદ્રંભદ્ર' એ માત્ર સામાન્ય ઉપહાસની કથા છે. એમાં 'હાસ્યરસ' નથી. મારો સ્ટ્રેસ 'રસ' પર છે. કરુણા વિનાનું હાસ્ય હાસ્યરસનો અનુભવ ન કરાવી શકે એવું મારું મંતવ્ય છે. આ દૃષ્ટિથી આપણી હાસ્યકૃતિઓની સ્પષ્ટ પુનર્સમીક્ષાઓ કરવી ઘટે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં કરુણાથી સંપૃક્ત હાસ્યનાં એકાધિક, અનેક ઉદાહરણો મળી રહે છે તે જોતાં મારી માતૃભાષામાં કેવું મૂલ્યવાન, સંપન્ન

સર્જન થયું છે એ સત્યથી આનંદ અનુભવું છું.

'સુદામાચરિત્ર'માં આદિ અને અંતમાં અને એમ સાદ્યન્ત સ્થાયી ભાવ ઉપશમનો છે, મધ્ય ભાગમાં અદ્વિતીય એવા હાસ્ય-કરુણનો, અભિન્ન એવો સંયોગ છે. વિસ્મય વિના તો ગતિ જ નથી. રસ શબ્દનો ધાત્વર્થ 'ગતિ' એવો અર્થ સૂચવે છે. પ્રત્યેક રસના નિરૂપણમાં પ્રતિપલ વિસ્મય તો પ્રગટ થતો જ રહે છે. વિસ્મય જ ભાવની ગતિ છે. આશ્ચર્યભાવના સૂક્ષ્મ નિરૂપણનાં એક કરતાં વધારે ઉદાહરણો આપી શકાય. ક્ષણે ક્ષણે, પળે પળે, શું થશે? કોણ કેવી રીતે વર્તશે? મન-વચન-કર્મનું કેવું પ્રાગટ્ય થશે? તે સતત વિસ્મયનો અનુભવ કરાવનારી ચૈતસિક ઘટના છે. એક ઉદાહરણ તો જોઈએ જ.

> હેઠળ હેમની થાળી મેલી, વસ્તુ લેવા જગદીશ;
> છોડે છબીલો પાર ન આવે, ચીંથરાં દશવીશ.
> પટરાણી જોઈ અચરજ પામી, છે પારસ મોટું રત્ન,
> અમૃત ફલ, કે સંજીવનમણિ, આવડું કીધું જત્ન!
> વેરાયા કણ ને પાત્ર ભરાયું, જોઈ રહ્યો જુવતી સાથ;
> તાંદુલના કણ હદિયા ચાંપી, બોલ્યા વૈકુંઠનાથ : (૧૧/૧૧-૧૨-૧૩)

શ્રોતાઓ, કહો કે વાચકો-ભાવકો તો જાણે જ છે કે દશવીશ ચીંથરાની પોટલીમાં શું છે? છતાં રસ પડે છે? છબીલાની છોડવાની ક્રિયા, પટરાણીઓનું કુતૂહલ, કણનું હેમની થાળીમાં વેરાઈને પડવું. આ બધું જ રસનો અનુભવ કરાવે છે? હા, તો આવા સૂક્ષ્મ ભાવનિરૂપણમાં જ ખરેખરા અદ્દ્ભુતરસનું પ્રાગટ્ય છે, ભાવકના ચિત્તમાં. પ્રસંગ છે તો એક થપાટ મારી લેવા દો : મુનશી કે આજના ઘણા નવલકથાકારો જે 'રોમાન્સ' અને 'થ્રિલર' લખે છે તેમાં ખરેખર અદ્દ્ભુત 'રસ' રૂપે અનુભવાય છે? વિવેચકોને એ દિશામાં પુનર્વિવેચનનો સંકેત કરું છું; અને જો જવાબ 'ના' એવો મળતો હોય તો હવે આભાસી કૃતિઓને અલગ પાડીને આઘી મૂકી દેવામાં વિલંબ શા માટે? વિસ્મયના ભાવ વિના રસનો સંભવ જ નથી. સર્વ રસોની નિષ્પત્તિમાં સાદ્યન્ત વિસ્મયનો ભાવ અનુસ્યૂત છે.

સાતમા કડવાની પ્રથમ આઠ કડીઓમાં શૃંગારરસની મનહર સેરો પંક્તિએ પંક્તિમાંથી છૂટે છે. રસશાસ્ત્ર એ કળાક્ષેત્રને ભારતની અનન્ય, અપૂર્વ દેણગી છે. કાવ્ય (સાહિત્ય)-નાં નાટચાદિ વિભિન્ન સ્વરૂપોને (નવલકથા, વાર્તા વગેરેને પણ) વિવેચકોએ સૂક્ષ્મ રસલક્ષી અભિગમથી તપાસવા જોઈએ, ખાસ. હા, આજની તારીખે પણ.

૫

અલમ્ કરોતિ ઇતિ અલંકારઃ વાઙ્મય અભિવ્યક્તિમાં સર્જકને બસ હું અટકી જાઉં, અલમ્ એમ લાગે ત્યારે વાણી અલંકૃત થઈ હોય છે. અલંકરણ વિના કાવ્યની વાણી Sensuous Function કરતી નથી. અલંકરણ વાણીને સેન્સ્યુઅસ બનાવે છે. આમ તો શબ્દ શ્રવણેન્દ્રિયનો વિષય છે. એટલે વ્યવહારના કાવ્યેતર શબ્દો પણ શ્રવણેન્દ્રિયગ્રાહ્ય છે. પણ એ વાણીમાં, શબ્દોનું પ્રયોજન માત્ર, મહદંશે, મનથી (મગજથી) ગ્રાહ્ય એવા નિશ્ચિત અર્થ (Meaning)ને નહિ પણ સાક્ષાત્ અનુભવને, પ્રત્યક્ષ અનુભવને તાકે છે. 'સાક્ષાત્' અને 'પ્રત્યક્ષ' આ બન્ને શબ્દોમાં 'અક્ષ' શબ્દ છે તેનો વ્યાપક અર્થ ઇન્દ્રિય થાય છે. માત્ર આંખ નહિ પણ સર્વેન્દ્રિયોને એ શબ્દ સૂચવે છે. ઇન્દ્રિયો પર પ્રભાવ પડે તો જ જે વર્તમાન છે તેનો સાક્ષાત્કાર થાય. ટૂંકમાં વ્યવહારની ભાષાનું કાવ્યની વાણીમાં મેટામોર્ફોસિસ થાય છે તે અલંકરણથી થાય છે. અલંકાર વિના કાવ્યત્વનો સંભવ નથી.

ઉપમા વગેરે અર્થાલંકારોમાં ઘણુંખરું પ્રેમાનંદ પરંપરિત સ્ટૉકનો વિનિયોગ કરે છે. આમ છતાં ક્વચિત્ ક્યાંક મૌલિક અર્થાલંકારો મળે. અભ્યાસીઓએ આ પરત્વે કંઈક વધારે ઝીણવટથી અભ્યાસો કરવા જોઈએ. મને એમાં ઝાઝી ગતાગમ પડતી નથી. તેથી હું મારો કોઈ અભ્યાસ તથા મારાં કોઈ નિરીક્ષણો રજૂ કરી શકું તેમ નથી. માત્ર એક બે મુદ્દા અહીં ઉપસાવવાનું પ્રયોજન છે.

પ્રેમાનંદ પરંપરિત, પરિચિત અર્થાલંકારો પ્રયોજે છે છતાં કવિની વાણી લપટી લાગતી નથી; બલકે સેન્સ્યુઅસ બની રહે છે અને વર્ણ્યમાનનો સાક્ષાત્કાર કરાવી રસાનુભવ કરાવી શકે છે તેનું એક કારણ છે પ્રેમાનંદની વાણીની Audible, શ્રવણીય વિશેષતા. પરંપરિત, પરિચિત, કહો કે લપટો થઈ ગયેલો અર્થાલંકાર આછી તો આછી ચિત્રાત્મકતા ઉપજાવે છે; પણ કવિની પ્રબલ શ્રવણીય લયાત્મક વાણી ઘણી જ પ્રભાવક સેન્સ્યુઅસ અસર કરી જાય છે. પ્રેમાનંદની પંક્તિએ પંક્તિમાં અદ્ભુત લયકેફ છે. પ્રેમાનંદના વિવિધ ઢાળોની છંદોમયતા પર જ પૃથક્કરણ કરી આ વિષયની સૂઝવાળા મિત્રોએ ખાસ સ્વતંત્ર છંદસમીક્ષા કરવી જોઈએ. અલબત્ત એ દેશી ઢાળોની પ્રાચીન–મધ્યકાલીન પરંપરાઓ હશે, છે. એ સમગ્ર સામગ્રીને કેવલ છંદતત્ત્વની દૃષ્ટિએ, ગાણિતિક પૃથક્કરણ કરી તપાસીને તારવવાનું કર્તવ્ય છંદરસિકોએ કરવું રહ્યું.

પ્રેમાનંદની કવિપ્રતિભા પરંપરિત અર્થાલંકારોમાં ભલે વિશેષ રૂપે

ખીલતી ન જણાય; પણ અલંકાર જ, અર્થાલંકાર જ ન હોય અને છતાં વાણી અલંકૃત થઈને પ્રભાવક બનતી હોય એવા એક ખાસ અલંકારમાં તો પ્રેમાનંદ ગ્રેટ છે. એ અલંકાર છે સ્વભાવોક્તિ. મનુષ્ય કે મનુષ્ય જેને ઇન્દ્રિયોથી અનુભવે છે તેવા કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વાભાવિક વર્ણન સૌન્દર્યનો અનુભવ કરાવે છે. આવું પદાર્થના સ્વભાવનું વાસ્તવિક વર્ણન પણ ઇન્દ્રિયગોચર અનુભવ કરાવી રસાનુભવ સુધી અને આનંદ સુધી લઈ જાય છે. આવી વસ્તુસ્વભાવનું વર્ણન કરતી કાવ્યવાણીમાં પણ અલંકરણ કરવાની અદ્ભુત શક્તિ રહેલી છે; તેથી સ્વભાવોક્તિને પણ પ્રાચીનોએ અલંકાર કહ્યો છે. (આ વિષેની રસપ્રદ ચર્ચા શ્રી ભાયાણીએ 'કાવ્યવ્યાપાર' નામના એમના ગ્રંથમાં કરેલી છે) ઉત્તમ સર્જકોની વાણી હંમેશાં સ્વભાવોક્તિ બનીને ખીલે છે. મનુષ્ય સમેતના સર્વ પદાર્થોના સ્વભાવોનાં સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણો વિના આવી વર્ણનશક્તિનો સંભવ નથી. પોતાને અને પોતાના સંદર્ભરૂપ સકલ સૃષ્ટિને રસપૂર્વક, ધ્યાનપૂર્વક તદ્રુપ થઈને સાંભળનાર, જોનાર, સૂંઘનાર, સ્પર્શનાર અને ચાખનાર વ્યક્તિ જ જ્યારે વાઙ્મય અભિવ્યક્તિનો ઉન્મેષ અનુભવે છે ત્યારે સ્વભાવોક્તિઓ પુરબહારમાં છલકાય છે. પ્રેમાનંદમાં મનોહર સ્વભાવોક્તિનું પ્રાચુર્ય છે. આ એક માત્ર શક્તિનો વિચાર કરતા, કલમ મનોમન બાજુમાં મૂકીને, જમણો હાથ ઊંચો કરીને મારા પૂર્વજ કવિ પ્રેમાનંદને એક સેલ્યુટ આપી દઉં છું. તર્કદોષ ચીટકતો હોય તો પણ આત્યંતિક વિધાનોમાં રાચવામાં મને મજા આવે છે. એવાં વિધાનો કરીને રસિક અભ્યાસીઓને ઉશ્કેરવાનો અને મારા વિધાનને ઝીણવટથી તપાસવા પ્રેરવાનો અને કંઈક યથાર્થને પામવા મારા સમેત સહુ પ્રેરાય એવો શુભાશય મનમાં હોય છે. હા, તો મારું વિધાન છે : સ્વભાવદર્શન, પદાર્થોના સ્વભાવદર્શન વિના કોઈ અર્થાલંકારનો સંભવ જ નથી. પ્રત્યેક અર્થાલંકારનો મૂલ આધાર પદાર્થોના સ્વભાવદર્શનમાં છે. જો આમ છે તો સ્વભાવોક્તિમાં Pure નિરીક્ષણો છે. એમાં પદાર્થનું સીધું વર્ણન છે. કહો કે ઉપમાનની મદદ વિનાનું વર્ણન છે. આવું વર્ણન કરનાર સર્જકને પદાર્થનો, વર્ણ્યનો, પ્રત્યક્ષ સાક્ષાત્કાર છે. This is some thing great ! મિત્રો, હું ભાનપૂર્વક આત્યંતિક વિધાનોમાં સરી રહ્યો છું. બીજા ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા વગેરે અલંકારોનો અહીં વિરોધ અભિપ્રેત નથી. ઉપમાન–ઉપમેય પણ પ્રમાતાની, પ્રમેય પ્રક્રિયા છે. એવી વિશિષ્ટ ચૈતસિક ઘટનાનો વિરોધ ન હોય; પણ કાવ્યસર્જકોને હું સ્વભાવોક્તિનો અનુરોધ અવશ્ય કરીશ; અને સમીક્ષકોને પણ કાવ્ય, નવલકથા, વાર્તા વગેરે વાઙ્મય રૂપોમાં જે તે સર્જકની પ્રતિભા સ્વભાવોક્તિઓના સર્જનમાં કેવો હિસાબ આપે છે તે

ચકાસવાનો પણ અનુરોધ કરીશ.

સ્વભાવોક્તિનાં અહીં 'સુદામાચરિત્ર'માંથી ઘણાં ઉદાહરણો આપી શકાય. વિસ્તારભયે થોડાંક જોઈએ.

આ નીચાં ગર, ભીંતડીઓ પડી, શ્વાન-મંજાર આવે છે ચડી; (૨/૯)

ત્રૈલોક્યંગ સ્વપ્ને નહિ, છે રૂપ ઋષિનું માત્ર

એક હસ્તે ગ્રહી જ્યેષ્ટિકા, ને એક કરે તુંબીપાત્ર (૫/૧૭)

ઉરતા ફરતા હીંસે ઘોડા, બાંધ્યા હેમ તણા અછોડા

પુરમાં ડોલે મદના મદગળ, ઘંઝર પાયે સોનાની સાંકળ (૬/૧૭)

સાતમા કડવામાં અનેકાનેક, પ્રચુર સ્વભાવોક્તિઓ છે. કોઈ કડવું સ્વભાવોક્તિ વિનાનું હશે? અરે, ઉસ્તાદ, ગુરુ, લોકોના પણ કવિ અને કવિઓના પણ કવિ પ્રેમાનંદ, સત્તરમા શતકના ઉત્તરાર્ધમાં તમારા જીવનકવન ખીલ્યાં; અને આ તમારા એક ચાહકને દૂર વર્ષો પછી જન્મવાનું બન્યું. આવો અકસ્માત શા માટે? અરે, અહો અમે તમારા સમકાલીન હોત, સ્વયં તમારા શ્રીકંઠે થતા તમારાં કાવ્યોના પઠનથી/ગાનથી પરમ આનંદ પામતા હોત એવી કલ્પના પણ ક્ષણભર રોમાંચનો અનુભવ કરાવે છે; તો ખરેખર તમારા સમકાલીન હોત તો? ખેર.

અમે તો પીએચ.ડી. કર્યું નથી. થિસિસ લખ્યો નથી. પણ કોઈ માત્ર સ્વભાવોક્તિ પર થિસિસ કરે અને એ નિમિત્તે પ્રેમાનંદ વગેરે પાંચેક કવિઓનો અભ્યાસ માત્ર આ એક જ અભિગમથી કરીને સૂક્ષ્મ રસપ્રદ તારતમ્યો પેશ કરે તો મજા આવી જાય. થિસિસ નિમિત્તે આવું તો ઘણું ઘણું કરવા જેવું છે; પણ માત્ર મહાનિબંધોના નામ થોથાં-પોથાં જ ખડકાય છે. ભલે લોક એમના.

૬

પ્રેમાનંદ કથનકળામાં ખીલે છે. Narrative genreમાં એ ઉસ્તાદ છે. એટલે આખ્યાન જેવા 'નેરેટિવ ઝાંર'માં એકમાત્ર પ્રેમાનંદ અનપૂર્વ છે, અનન્ય છે. કથા કહેતો, કથન કરતો એ એક 'કથક કવિ' છે. એની કથનકળાને સૂક્ષ્મતાપૂર્વક ઊંડાણ અને વ્યાપથી કોઈ જુએ, તપાસે તો ગમે. આ પરત્વે મારી વૃત્તિ અને ક્ષમતા મર્યાદિત હોઈ પ્રેમાનંદની કથનરીતિઓના વૈવિધ્યપૂર્ણ પ્રણાલોનું વિશ્લેષણ કરવાનું સાહસ કરતો નથી. આખરે તો આ મારું અંગત નિવેદન છે તેથી અંગત દૃષ્ટિએ સંકોચ વગર વાત કરું તો આવા કાર્ય માટે

મારી પાસે સમય પણ નથી. જીવનના જે કંઈ શેષ વર્ષો હશે તેમાં મારે તો 'સર્જન' કરવું છે. મારો સમય એમાં જ જાય તે મારી હયાતીની ક્ષણોનો મારો આનંદ. આ નિવેદન લખવા બેઠો છું તે મારી ચેતનાને કાવ્યાનંદથી તરબતર સંપન્ન કરનાર એક કવિને નમસ્કાર કરવા માટે. બાકી આ કંઈ મારું કામ નથી. હા તો વાચકમિત્રો, પ્રેમાનંદની કથનપ્રતિભાના મને બહુ ગમતા એકાદ આવિષ્કાર માટે સંકેત પૂરતું થોડુંક લખું.

પ્રેમાનંદ કથક છે; પણ એ એવું કથન કરે છે કે જાણે કાન અને આંખ સમક્ષ સિનેમેટિક ફ્રેમ્સ ન રજૂ થતા હોય! ચલચિત્રકળા 'સાઈટ' અને 'સાઉન્ડની' કળા છે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો જાણે કોઈ ચલચિત્રસર્જક માટે સર્જ્યાં હોય એવો મારો અભિપ્રાય છે. પ્રેમાનંદ જાણે સતત ક્લોઝ-મિડ અને લોંગ શોટ્સથી પોતાની સામગ્રીને રસપૂર્વક જોયા કરે છે. રિઅલી, હું તો પ્રેમાનંદમાં કેમેરાની વિવિધ મુવમેન્ટ્સ અનુભવું છું. અરે, અરે શું વાત વાત કરું દોસ્તો, મજા તો પ્રેમાનંદમાં એવી છે, સિનેમેટિક, કે કેમેરા અને પાત્રો ઉભયની ગતિ અર્થાત્ દ્વિવિધ ગતિના કાબિલેદાદ દર્શન થાય છે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાંથી અનેક ઉદાહરણો આપી શકું. પણ અહીં એક જ ઉદાહરણનો માત્ર ઉલ્લેખ કરીને સંતોષ માનું છું. 'સુદામાચરિત્ર'માં સાતમા કડવામાં આરંભથી જ શોટ્સ શરૂ થાય છે. (૧) સૂતા સેજે શ્રી અવિનાશ રે (મિડ શૉટ) (૨) આઠ પટરાણી છે પાસ રે (લોંગ શૉટ) (૩) રુક્મિણી તળાંસે પાય રે (ક્લોઝ શૉટ) (૪) શ્રીવૃંદા ઢોળે છે વાય રે (ક્લોઝ શૉટ) (૫) ધર્યું દર્પણ ભદ્રા નારી રે (ઝિકાધિક મિડ અને કલોઝ શૉટ્સની મજાઓ એમાં દર્પણમાં પ્રતિબિંબિત કૃષ્ણના મુખ-નો કલોઝ શૉટ પણ આવી જાય.) નહિ, નહિ મિત્રો મારો એક પ્રિય શબ્દ વાપરીને કહું તો આ એક જ કડવામાં 'અપરિસંખ્યેય' શૉટ્સ છે. અહા, સિનેમેટોગ્રાફીના સર્જક માટે એવું તો સમૃદ્ધ આ કડવું છે! અતિશયોક્તિથી અસંખ્ય શૉટ્સ એમ કહું છું પણ તાત્પર્ય છે કે ઘણા શૉટ્સ છે. અને તેથી ઘણા, ઘણા CUTS છે. અને એ દૃશ્યમાલાઓને એડિટિંગ વખતે સ્મુથલી, વિધાઉટ જર્ક્સ સંયોજિત કરવામાં એડિટર અને દિગ્દર્શકને અપ્રતિમ મજા આવે અને એટલે શૂટિંગ કરતા પહેલાં બધું ચુસ્ત રીતે, ચુસ્ત અક્ષરમેળ છંદ જેવું ચુસ્ત રીતે, આવિષ્કૃત થાય તે માટેની સમજપૂર્વક ધૈર્યપૂર્વક પૂર્વતૈયારીઓ કરવી પડે. આ સાતમા કડવામાં સમૂહદશ્યો છે. કૃષ્ણ, આઠ પટરાણીઓ અને બીજી અનેક રાણીઓ. બધાનાં Functions છે. તે બધું 'કવર' કરતા જવાનું. કેમેરાને વિધાઉટ

ટ્રેકિંગની પણ તકો-છે. પણ મારે માટે પરમ ક્ષુબ્ધકર આ છોડી દઉં. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો વાંચું છું ત્યારે ઘણી વાર મન 'ઇલેક્ટ્રા' વગેરે એકાધિક કલાત્મક ચલચિત્રોના હંગેરિયન, સર્જક Jancso Miklosનું સ્મરણ થઈ આવે છે. માની લો કે પ્રેમાનંદ ચલચિત્ર સર્જક છે. પ્રેમાનંદનાં 'સુદામાચરિત્ર' વગેરે ચલચિત્રો લંડનમાં, પેરિસમાં કે ન્યૂયોર્કમાં જોઈને કોઈ વિવેચક લખી રહ્યો છે. શું લખી રહ્યો છે?

His use of the camera is an end in itself, tracking encircling, and observing his players in the conscious role of a dispassionate third party.

૭

હજી Points તો મનમાં રમે છે; પણ અટકું અહીં. હવે હમણા સમય નથી. અરે વાણી પ્રેમાનંદને કેવી 'વશ' છે તેની વાત કરવાની તો રહી ગઈ. એની શબ્દસૃજમાં સ્વર-વ્યંજનની પ્રભાવકતા મુખ્ય છે; તો અર્થની દૃષ્ટિએ પણ પ્રેમાનંદ શબ્દપસંદગીમાં પૂર્ણ સભાન છે.

ચમર કરે ચક્રપાણિ (૮/૧)

સુદામાનાં ચરણ પખાળે, હાથે સારંગપાણિ (૮/૩)

જેવાં અનેક ઉદાહરણોમાં (ચક્રપાણિ, સારંગપાણિ) પ્રેમાનંદની શબ્દ-પસંદગી શ્રવણીય બનવાની સાથે, ચિત્રાત્મક બનવાની સાથે ઊંડો અર્થવિસ્તાર પણ સાધે છે. અરે, કાવ્યવાણી તો પ્રેમાનંદની। શોધી લેજો. શોધવા પણ નહિ પડે. ઠેર ઠેર કાને પડશે, આંખે ચડશે અને મનમાં ઢળશે, અનેક ઉદાહરણો.

૮

રહી જશે તો રહી જશે કોઈ Points. વધારે જીવીશ અને મુડમાં આવીશ તો પ્રેમાનંદ વિષે ફરી ક્યારેક લખીશ. છેલ્લે એક પોઈન્ટ-ની સ્પષ્ટતા કરી લઉં. હું ઈશ્વર, ગોડ, ચમત્કારોમાં માનતો નથી. આમ છતાં મને માન્ય નથી એવી સામગ્રી, ભરચક સામગ્રી, આખ્યાનનો પાઠ કરું છું ત્યારે મારા સંવિત્-ને વિઘ્નરૂપ થતી નથી. આમ કેમ? મારા વિરોધી વિચારો ઉપસતા જ નથી. ઈશ્વર, કૃષ્ણ જેવા વિશ્વાધાર નથી-નથી-નથી એવું મારું સ્પષ્ટ જ્ઞાન (વેદમ્) વિગલિત થઈ જાય છે. એવું બધું વેદ્યાન્તરમ્ વિગલિત થઈ જાય છે. આ મારો નિખાલસ એકરાર છે. કવિ પ્રેમાનંદની કાવ્યસંપદા એવી સંમોહિત કરીને પકડમાં લે છે કે હું સાદ્યન્ત કવિના આખ્યાનને ધ્યાનપૂર્ણ બની, રસ-

પૂર્ણ બની સાંભળી રહું છું. મારી કોઈ શરતે મારે પ્રેમાનંદના આખ્યાનને સાંભળવાનું ન હોય તેમાં મારા નિર્વિઘ્ન ભાવનનો ઉત્તર છે તેમ કવિ પ્રેમાનંદના કાવ્યત્વમાં આ ઘટનાનો જવાબ છે.

સુદામાના પાત્ર વિષેનો એક મુદ્દો પણ થોડીક છણાવટ માગે છે. સુદામા સાદ્યન્ત સંન્યાસી છે, ભક્ત છે. છતાં તે કૃષ્ણને મળવા જાય છે તે પ્રસંગોમાં સુદામાના મન વચન-કર્મનું કેટલુંક નિરૂપણ સુદામાના પાત્રને છાજે એવું નથી એમ લાગે. સુદામા સંન્યાસી છે; પણ જદુરાયને 'જાચવા' જાય છે તે પ્રસંગોમાં એ સામાન્ય માણસ બની રહે છે. સામાન્ય એટલે રાગ-દ્વેષવાળા માણસ સંન્યાસના યોગ-પ્રયોગમાંથી થોડા સમય પૂરતા બહાર સરી આવતા સુદામાના મન-વચન-કર્મમાં રાગદ્વેષ ડોકાય તેમાં મને તે ક્ષણોનું સુદામાનું વર્તન અપ્રતીતિકર નથી લાગતું. એમ હોવું 'માનવીય' છે. સુદામાના મનોતંત્રમાં આ બધું (રાગદ્વેષ) કીડ તો થયેલું જ છે. સુદામા માણસ જ છે. સદીઓથી રાગદ્વેષની પરંપરા જે મનુષ્યજાતિ (હ્યુમન સ્પિસિસ)માં પ્રવર્તી રહી છે તે મનુષ્યજાતિના જ એક પ્રતિનિધિ સુદામા છે. એ એવી પરંપરામાં જ ઉછરેલા છે. એમના મન-મગજ-મસ્તિષ્કમાં રાગદ્વેષ કીડ થયેલા જ છે. પ્રસંગ આવતા તે ઉછળી પડતા દેખાય છે પણ છતાં સુદામા રાગદ્વેષમાં સાવ લથડી પડતા નથી. એ સમતુલા જાળવી શકે છે અને એમનો ઉપશમનનો સ્થાયીભાવ પ્રગટી રહે છે. કોઈ કોઈ ક્ષણોમાં સુદામાનું રાગદ્વેષમૂલક વર્તન દેખાતું હોવા છતાં અંતે તો એક સંન્યાસી જ સ્થિરતાથી ઉપસી રહે છે. બે વર્તનોમાં વિરોધ જોવો ? ના, આ એક જ વ્યક્તિનાં વર્તનો છે. ખુદ સુદામા પણ પોતાના મન-વચન-કર્મના નિરીક્ષક છે. અને નિરીક્ષ્ય અને નિરીક્ષક એક જ છે. પ્રેક્ષ્ય અને પ્રેક્ષક અભિન્ન છે. એક સંન્યાસીના જ ભેજામાં હજુ શેષ રહેલા રાગદ્વેષના અંશો ઉપસી આવે છે તે જોવામાં મને તો રસ પડે છે. અરે એ ક્ષણોમાં સુદામાના દોલાયમાન મનોગતને કેવી સૂક્ષ્મતાથી પ્રેમાનંદે આલેખ્યું છે ! મને તો દોસ્તોયેવસ્કી અને ચેખોવનું સ્મરણ થઈ આવે છે. નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાના આ બે ઉસ્તાદોનું સ્મરણ થઈ જ આવ્યું છે તો એક વાત દોહરાવીને કહું. જે કરુણાથી દોસ્તોયેવસ્કી અને ચેખોવે મનુષ્યોને, એમના પૂર્વાપર સંબંધો સમેત જોયા છે એવી જ કરુણાથી સત્તરમા શતકના ઉત્તરાર્ધમાં, મારી માતૃભાષા ગુજરાતીમાં, આખ્યાનના કાવ્યસ્વરૂપમાં, કવિ પ્રેમાનંદે મનુષ્યોને, એમના પૂર્વાપર સંબંધો સમેત જોયા છે. મારા મતમાંથી 'નવલ' શબ્દ પણ ઓગળી ગયો છે. સાહિત્ય સ્વરૂપો વિષેની 'જડ' ભેદદષ્ટિ પણ ઓગળી ગઈ છે. આ

અંગે એક આત્યંતિક વિધાન હમણાં મનમાં ઉપસી આવશે પણ તે હવે, આ ક્ષણે, અહીં પ્રસ્તુત નથી તેથી ઉપસવા દેતો નથી.

અકસ્માતે ગુજરાતમાં જન્મ્યો છું તેથી ગુજરાતી છું. આવા અકસ્માતનું દુ:ખ નથી. જે માતૃભાષાને ધાવીને ઉછર્યો છું તેનો હું ચાહક અને વાહક છું. આપણી માતૃભાષાના, કાવ્યભાષાના, કાવ્યકલાના બે ચાહકો અને વાહકોના નામોલ્લેખથી હું કવિ હરીન્દ્ર દવે અને કવિ સુરેશ દલાલ સમેત આજના સર્વ ગુજરાતી ભાષાના, કાવ્યભાષાના ચાહક-વાહક કવિઓને મારું આ અંગત નિવેદન અર્પણ કરું છું.

તારીખ: ૨૦ એપ્રિલ ૧૯૮૧

ચેત

બાબુ સુથાર

સાહિત્ય સિદ્ધાન્તો અને પ્રત્યાયનશાસ્ત્ર

૧

પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયાનો અભ્યાસ કરતા બે મુખ્ય સંપ્રદાયોમાં (૧) પ્રક્રિય સંપ્રદાય (Process School) અને (૨) સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય (Semi otic School)નો સમાવેશ થાય છે. આમાંનો પ્રથમ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનન પ્રક્રિયાને 'સંદેશાના પ્રસારણ' તરીકે જુએ છે. જ્યારે બીજો એ જ પ્રક્રિયા 'અર્થના ઉત્પાદન અને તેના વિનિમય' તરીકે જુએ છે. પ્રથમ સંપ્રદાય સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનાર કઈ રીતે એને encode અને decode કરે છે તેનો અને તે સમગ્ર પ્રક્રિયામાં પ્રત્યાયનની ચેનલ અને માધ્યમનો કઈ રીતે ઉપયોગ થાય છે તેનો અભ્યાસ કરે છે. આ પ્રક્રિયામાં સંદેશ મોકલનાર મેળવનારની ચિત્તાવસ્થા અથવા તો/અને એના વર્તન પર પોતાને અભિપ્રેત એવો ચોક્કસ પ્રકારનો પ્રભાવ પાડવાનો આશય ધરાવતો હોય છે. જો સંદેશ મોકલનાર મેળવનાર પર પોતાના આશય પ્રમાણે પ્રભાવ પાડવામાં નિષ્ફળ જાય તો એ પરિસ્થિતિને આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની નિષ્ફળતા તરીકે ઓળખાવે છે આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયામાં જે તે સમાજ તથા સંસ્કૃતિ દ્વારા ભજવવામાં આવતી ભૂમિકાને ધ્યાનમાં લેતો નથી. એ માને છે કે પ્રત્યાયનમ

સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક વાસ્તવિકતા નહીંવત્ અથવા તો સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ લગભગ શૂન્ય જેવી ભૂમિકા ભજવે છે. સંકેત-વૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય અર્થના ઉત્પાદનમાં સંદેશા અથવા તો પાઠ કઈ રીતે લોકો સાથે interact કરે છે એનો અભ્યાસ કરે છે. આ અર્થમાં એને જે તે સંસ્કૃતિમાં સંદેશા અથવા તો પાઠ (text)ની ભૂમિકા સાથે સંબંધ છે. આ સંપ્રદાયમાં signification જેવો શબ્દ વપરાતો જોવા મળશે. બીજી મહત્ત્વની વાત એ છે કે આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની નિષ્ફળતાને માટે સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનાર બન્નેની અલગ અલગ સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક પીઠિકાને જવાબદાર ગણે છે. પ્રક્રિયા સંપ્રદાયની જેમ એ નિષ્ફળતા માટેનો દોષ પ્રત્યાયનની 'મશીનરી' પર નાખતો નથી. સંદેશ મોકલનાર અને સંદેશ મેળવનારની સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક વ્યવસ્થા જેટલી એકસમાન એટલી પ્રત્યાયનની સફળતા વધુ એમ આ સંપ્રદાય માને છે.

પ્રક્રિયા સંપ્રદાય પોતાનાં ઘણાં બધાં વર્ણનાત્મક અને વિશ્લેષણાત્મક ઓજારો મનોવિજ્ઞાન તેમજ સમાજશાસ્ત્ર જેવાં સમાજવિજ્ઞાનોમાંથી આયાત કરે છે. જ્યારે સંકેત-વૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય એનાં પોતાનાં વર્ણનાત્મક તેમજ વિશ્લેષણાત્મક ઓજારો ભાષાવિજ્ઞાનમાંથી, અને તેમાં પણ ખાસ કરીને સોસ્યુર તેમજ પિયર્સ જેવાના ભાષાસિદ્ધાન્તોમાંથી આયાત કરે છે. બન્ને સંપ્રદાયની આ આયાતનીતિઓ એક અલગ જ દાર્શનિક તપાસનો વિષય બને છે.

પ્રક્રિયા અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયોની વચ્ચે 'પ્રત્યાયન' અને 'સંદેશ'ની વિભાવના બાબતે પણ ભેદ પડે છે. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય 'સમાજ' અમૂર્તના કોઈ એક સ્તરે monolithic છે એવું સ્વીકારીને આગળ વધે છે. આ વિચારધારામાં સમાજની બહુલતા (plurality) ને સ્થાન નથી. કારણ કે, બહુલતા એ એક મૂર્તતત્ત્વ છે. અને, મૂર્ત હંમેશાં formalizationની પ્રક્રિયામાં ઇતર રૂપ બને. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય આ અર્થમાં પ્રત્યાયનનો formalism છે. આ સંપ્રદાય એવું પણ સ્વીકારે છે કે કોઈ પણ પ્રકારનું પ્રત્યાયન ચોક્કસ એવી પૂર્વઆયોજિત વ્યૂહરચનાઓને કારણે જ સફળ થતું હોય છે. અને, આ વ્યૂહરચનાઓ અગાઉથી નક્કી કરી શકાય. આ સંપ્રદાયને સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનારની કોઠાસૂઝ પર ભરોસો નથી. એ કહે છે કે કોઈ પણ 'મશીનરી' કોઠાસૂઝના 'ફાસ્ટ ફુડ' પર ચાલી શકે નહીં. એ માટે તો અગાઉથી વ્યાખ્યાબદ્ધ કરેલા, formal ભાષામાં મૂકેલા સિદ્ધાન્તો જ જોઈએ. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય કોઠાસૂઝ વાસ્તવિકતાને બાજુ પર મૂકી દઈ એની જગ્યાએ formal સિદ્ધાન્તોની સ્થાપના કરે છે.

સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય સમાજની બહુલ વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરે છે. એ કહે છે કે સમાજ 'અમૂર્તના રામરાજ્ય'માં જીવતો નથી. વ્યક્તિ અને વ્યક્તિ વચ્ચેના મતભેદો અને મનભેદો પણ જે તે સંસ્કૃતિ વચ્ચેના ભેદોને કારણે હોઈ શકે. ભેદોને અશુભ ગણી, એને નકારી, identityને શુભ ગણી, અમૂર્તની ચરણરજ લેવામાં જોખમ છે એમ એ માને છે. બીજું, આ સંપ્રદાય કોઠાસૂઝને પણ જ્ઞાનનો દરજ્જો આપે છે. એ સ્વીકારે છે કે કોઠાસૂઝ સમયથી પર એવા formal સિદ્ધાન્તોમાં બાંધી ન શકાય. માણસ સદાકાળ વ્યાખ્યાબદ્ધ અને રૂપબદ્ધ જીવનમાં જીવતો નથી હોતો. એ મોટા ભાગના પ્રશ્નો કોઠાસૂઝથી ઉકેલી લેતો હોય છે. આમ હોવાથી પ્રત્યાયનમાંથી કોઠાસૂઝની બાદબાકી ન કરી શકાય. રચનાત્મક મૂલ્ય આપી એનો સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો.

પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં સંદેશ મોકલનારનો આશય વ્યક્ત પણ હોઈ શકે અને અવ્યક્ત પણ. એ આશય સભાનપણે ભૂમિકા ભજવતો હોઈ શકે અને અભાનપણે પણ. આશય અંગેની મહત્ત્વની શરત એક જ. અને તે એ કે, વિશ્લેષણ અથવા તો પૃથક્કરણ દ્વારા જે તે આશય સ્પષ્ટ બનવો જોઈએ. વિશ્લેષણ અથવા તો પૃથક્કરણને હંફાવી દે એવો કોઈ જ આશય પ્રત્યાયનમાં કામ ન લાગે. જો કે પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં આ ગૃહીત અંગે ભારે વિવાદ છે. જેમ કે, મેક કાય એવી દલીલ કરે છે કે ભૂસ્તરશાસ્ત્રી જ્યારે ખડકોનો અભ્યાસ કરતો હોય છે ત્યારે એ પરિસ્થિતિમાં સંદેશ મોકલનાર તો નિર્જીવ ખડકો હોય છે. એમાં મોકલનારનો આશય કઈ રીતે નિશ્ચિત કરી શકાય? ટૂંકમાં: (૧) પ્રક્રિયા સંપ્રદાયની દૃષ્ટિએ સંદેશ અગાઉથી એવા અર્થનો સંપુટ હોય છે અને (૨) અર્થનો સંપુટ તૈયાર કરતી વખતે મોકલનારના આશયને જ કેન્દ્રસ્થાને રાખવામાં આવ્યો હોય છે.

સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય સ્વીકારે છે કે સંદેશ મોકલનાર વાસ્તવમાં તો સંદેશ મેળવનાર માટે સંદેશો decode કરી શકાય એવી સામગ્રી માત્ર મોકલે છે. આ પ્રક્રિયામાં સંદેશ મોકલનાર તૈયાર એવો અર્થ મોકલતો નથી. સંદેશ મેળવનાર જે તે પાઠ સંસ્કૃતિ અને પોતાની વચ્ચેના પરસ્પર વ્યવહારો દ્વારા અર્થનું ઉત્પાદન કરી લેતો હોય છે. આમ હોવાથી મોકલનારનો અને મેળવનારનો અર્થ identical જ હોય એવું જરૂરી નથી. ન પણ હોઈ શકે. જેમ એ બન્ને identical એમ બન્નેની સાંસ્કૃતિક સામાજિક પીઠિકા વધુ એક સમાન, અને જેમ જુદા એમ એ પીઠિકા વધુ અસમાન. સંદેશની વિભાવના સ્પષ્ટ કરતી વેળાએ આ સંપ્રદાય સંદેશ મોકલનાર કરતાં એને મેળવનાર પર વધારે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે.

પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં શેનોન, વિવર, ગર્બનેર, લાસવેલ અને ન્યૂકોમ્બે વગેરેની વિચારણાનો સમાવેશ થાય છે. અહીં, ઉદાહરણ પૂરતા લાસવેલની વિચારણા જોઈએ.

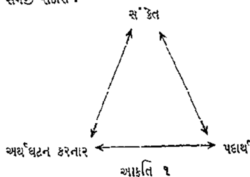
લાસવેલે ૧૯૪૯માં પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયા સમજાવતું એક મૉડલ આપ્યું હતું. આમ તો, આ મૉડલ એમણે 'સમૂહ પ્રત્યાયન'– ને સમજાવવા માટે આપ્યું હતું પરંતુ, એ મૉડલનો અન્ય ક્ષેત્રોમાં પણ એટલો જ વિનિયોગ થયો છે. એ કહે છે કે પ્રત્યાયન હમેશાં Who says what in which channel to whom with what effect ?– ના સંદર્ભમાં જ થતું હોય છે. અહીં સંદેશ એક છેડેથી, એટલે કે who saysથી બીજે છેડે, એટલે કે, whom સુધી જતો હોય છે. દેખીતી રીતે જ આ મૉડલમાં પ્રત્યાયન પાંચ તબક્કામાં વહેંચાઈ જાય છે. આનો અર્થ એ થયો કે સફળ પ્રત્યાયન માટે આ પાંચેય સ્તર પર આયોજન થવું જોઈએ. કોઈ એક સ્તર પરના આયોજનની ક્ષતિ પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયાને નિષ્ફળ બનાવી શકે. લાસવેલના આ મૉડલમાં, પ્રક્રિયા સંપ્રદાયના અન્ય મૉડલોની જેમ, 'અર્થ'નું મહત્ત્વ નથી. 'પ્રભાવ'નું મહત્ત્વ છે. પ્રત્યાયન કયો અર્થ ઉપજાવે છે અથવા તો એ કયા અર્થનું પ્રસારણ કરે છે એ નહિ પરંતુ Who saysના આશય પ્રમાણે Whom પર પ્રભાવ પડે છે કે નહીં એનું આ મૉડલમાં વધારે મહત્ત્વ છે. વળી, આ પ્રભાવ પણ 'નરી આંખે દેખી શકાય તેવો, એટલે કે obseravble હોવો જોઈએ. એને માપી પણ શકાય. લાસવેલ પ્રત્યાયનને પરિણામે સંદેશ મેળવનારમાં આવેલા પરિવર્તનને એની અગાઉના તબક્કાના વર્તનના સંદર્ભમાં માપવાની તરફેણ કરે છે.

સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયમાં ઘણી બધી વિવિધતાઓ છે-સૉસ્યુર, રોલાં બાર્થ, પીઅર્સ, ચાર્લ્સ મોરીઝ, ઑગ્ડન અને રીચાર્ડ્ઝ વગેરે આ સંપ્રદાયના અગ્રણીઓ છે. સંકેતવૈજ્ઞાનિક પ્રત્યાયનશાસ્ત્રની એમની પોતપોતાની સમજ છે. આ સમજ પ્રત્યાયનનાં ઘટકો, અને એ ઘટકો વચ્ચેના સંબંધોના સંદર્ભમાં જુદી પડે છે. આ ઘટકોમાં પાઠ, સંકેત, કોડ, સંદર્ભ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. અહીં ઉદાહરણ પૂરતા અમેરિકન તર્કશાસ્ત્રી અને ફિલસૂફ સી. એસ. પીઅર્સની વિચારણા જોઈએ.

પ્રત્યાયનમાં સંકેતો કઈ રીતે અર્થ સુધી પહોંચે છે એ સમજાવવા માટે પીઅર્સે સંકેત, સંકેતનું અર્થઘટન કરનાર અને સંકેત જેની સાથે સંકળાયેલો હોય છે તે પદાર્થની અથવા તો બાહ્ય વાસ્તવિકતા વચ્ચેના ત્રિકોણિયા સંબંધોની વાત કરી છે, પ્રક્રિયા મૉડલમાં બને છે એમ અહીં સંદેશ એક દિશામાંથી

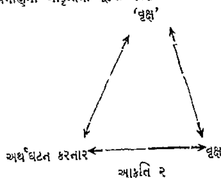
 એતદ્

બીજી દિશામાં જતો નથી. એટલે કે એનું પ્રસારણ થતું નથી. પણ એનું ઉત્પાદન થાય છે ? અથવા તો સર્જન થાય છે એમ પણ કહેવાય. સંદેશ સંકેતબદ્ધ થાય છે. પછી એ સંકેતો સંદેશ મેળવનારના ચિત્તના સંપર્કમાં આવે છે અને ત્યાર પછી એ ચિત્ત સંકેત અને એની સાથે સંકળાયેલા પદાર્થ વચ્ચે સંબંધ સ્થાપિત કરે છે. અને એમ કરતાં જે સર્જાય છે તે તેનો 'અર્થ' છે. પીઅર્સે આપેલી અર્થનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા નીચે આપેલા ત્રિકોણથી વધારે સરળતાથી સમજી શકાશે :



આકૃતિ ૧

અહીં સંકેત, અર્થઘટન કરનાર અને પદાર્થ દ્વિમાર્ગી તીરથી સંકળાયેલા છે. આનો એક અર્થ એ થયો કે આમાંનું કોઈ પણ એક ઘટક અન્યની અનુપસ્થિતિમાં સમજી શકાય નહીં. એમની વચ્ચેનો સંબંધ એક માર્ગી નહીં પણ દ્વિમાર્ગી છે. અહીં સંકેતો reflexive નથી. એટલે કે, કોઈ પણ સંકેત કદી પણ પોતાને પોતાના જ 'પદાર્થ' તરીકે આગળ ધરી ન શકે. એ હમેશાં 'અપર'નો જ ઉલ્લેખ કરે. આ સમગ્ર પ્રક્રિયા એક ઉદાહરણથી સમજીએ. દાખલા તરીકે 'વૃક્ષ' શબ્દ લઈએ. એની અર્થનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા સમજવા આકૃતિ ૧ને એ નીચે પ્રમાણેની આકૃતિમાં મૂકવી પડશે.



આકૃતિ ૨

અહીં, 'વૃક્ષ' એક લિપિબદ્ધ દૃષ્ટિગોચર સંકેત છે. અર્થઘટન કરનારનું ચિત્ત જ્યારે કાગળ પરના આ સંકેતના સંપર્કમાં આવે છે ત્યારે તરત જ એ આ સંકેતને વૃક્ષ નામના પદાર્થની સાથે જોડી દે છે અને પછી એ જ ચિત્ત લિપિબદ્ધ સંકેતની ભૌતિક વાસ્તવિકતાને અતિક્રમી જઈ વૃક્ષ નામના પદાર્થને ઓળખે છે. જે 'વૃક્ષ' સંકેતનો અર્થ થયો.

આ સંકેતો પણ ત્રણ પ્રકારના છે: (૧) ઇન્ડેક્સ (Index) (૨) આયકોન (Icon) અને (૩) યાદૃચ્છિક સંકેતો. આ અંગેની સવિસ્તર ચર્ચા સુરેશ જોષીએ એમના સંકેતવિજ્ઞાન લેખ ('ચિન્તયામિ મનસા', સંવત ૨૦૩૮, ૧૦૯–૧૧૭)માં વિસ્તારપૂર્વક કરી છે.

૩

રોમન યાકોબ્સને આપેલું પ્રત્યાયનનું મૉડલ પ્રક્રિયા સંપ્રદાય અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયના સમન્વયમાંથી બનેલું છે. આ મૉડલ સીધી રેખામાં પણ છે અને ત્રિકોણાકારે પણ છે. એમાં પ્રત્યાયન પ્રક્રિયાસ્વરૂપ પણ છે અને 'અર્થઉત્પાદક' પણ. આ મૉડલ પ્રક્રિયા સંપ્રદાય અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયની મર્યાદાઓને અતિક્રમી જાય છે. યાકોબ્સન કહે છે કે કોઈ પણ 'speech event' અથવા તો 'act of communication' છ ઘટકોનો બનેલો હોય છે. આ છ ઘટકો તે (૧) addresser (સંદેશ મોકલનાર), (૨) addresse (સંદેશ મેળવનાર), (૩) context (સંદર્ભ), (૪) message (સંદેશ), (૫) contact (સંપર્ક) અને (૬) code (કોડ)–આ છ એ ઘટકોની એમની વિશિષ્ટ એવી રચના છે. અને એમનાં કામો પણ વિશિષ્ટ છે. યાકોબ્સનના કહેવા પ્રમાણે addresserનું કાર્ય emotive, contextનું કાર્ય referential, messageનું કાર્ય poetic, contactનું કાર્ય phatic, codeનું કાર્ય metalingual અને addresseeનું કાર્ય conative છે. આ આખી વાત સમજાવવા એમણે જે આકૃતિ આપી છે તે આ પ્રમાણે છે:

MARXIST
માર્ક્સવાદી

ROMANTIC
રંગદર્શી

FORMALISTIC
રૂપરચનાવાદી

READER-ORIENTED
ભાવકકેન્દ્રી

STRUCTURALIST
સંરચનાવાદી

શેલ્ડોને કહે છે કે રંગદર્શી સિદ્ધાન્ત કર્તાના ચિત્ત અને એના જીવનના આધારે સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવે છે. ભાવકકેન્દ્રી સિદ્ધાન્ત ભાવકને કેન્દ્રમાં રાખી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવે છે, રૂપરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત લેખનને સંદર્ભયુક્ત માની એનું વિશ્લેષણ કરે છે. માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત જે તે કૃતિને સામાજિક અને ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં મૂકી આપી એનું વિશ્લેષણ કરે છે. જ્યારે સંરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત કૃતિમાં અર્થનિષ્પત્તિ માટે ઊભી કરાયેલી સંકેત વ્યવસ્થાને સમજાવી સાહિત્યતત્ત્વની વાસ્તવિકતા સમજાવી આપે છે. શેલ્ડોન નારીવાદી સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત (Feminism) અને મીથીકલ વિવેચનને આ મોડલમાં સમાવી શક્યા નથી એની એમણે પોતે પણ નોંધ લીધી છે.

૫

શેલ્ડોનનો આ reductionism સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવવામાં ખાસ્સો ઉપયોગી બને એમ છે. જો કે, એની સાથોસાથ આ મોડલની મર્યાદાઓ પણ ઘણીબધી છે. સૌથી મોટી મર્યાદા એ છે કે શેલ્ડોન આ મોડેલનો વિનિયોગ કરતી વખતે 'સિદ્ધાન્તો' 'વિવેચન' અને 'કાવ્યશાસ્ત્ર' સંજ્ઞાઓ ભેદભાવ વિના એકબીજાના વિકલ્પે છૂટથી વાપરે છે. વાસ્તવમાં આ ત્રણેય સંજ્ઞાઓ જુદી જુદી છે. એમની વચ્ચેનો અવિવેક ઘણા બધા ખોટા પ્રશ્નો ઊભા કરી શકે એમ છે, આ મોડલ સાહિત્યના સિદ્ધાન્તોની typology આપી શકે, વિવેચનના વિવિધ સંપ્રદાયોની નહીં. તોદોરોવ પણ કાવ્યશાસ્ત્ર અને વિવેચનની વચ્ચે ભેદ પાડે છે. એ કહે છે કે વિવેચનને કૃતિના 'અર્થઘટન, ટિપ્પણી, નિકટવર્તી વાચન, અને **વિશ્લેષણ** સાથે સંબંધ હોય છે. જ્યારે કાવ્યશાસ્ત્રને અમૂર્ત ...ત્મક સં... ...ાં ...ય છે. એને સિદ્ધાન્તો સાથે વધારે સંબંધ

અને 'મેળવનાર'ની વચ્ચે સીધી રેખાના સંબંધો છે. તો એ પ્રક્રિયા શક્ય બનાવતાં ઘટકો વચ્ચેના સંબંધો ત્રિકોણાકાર સ્વરૂપે છે. આ અર્થમાં આ મૉડેલ પ્રક્રિયા મૉડેલ અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક મૉડલની મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જાય છે.

૪

રામન શેલ્ડોને યાકોબ્સનના આ મૉડલને આધારે વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓ (literary theories)ની typology આપી છે. એ કહે છે વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓ વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવવાનો પ્રયાસ કરે છે. આ દૃષ્ટિકોણ કર્તાકેન્દ્રી પણ હોઈ શકે, ભાવકકેન્દ્રી પણ હોઈ શકે અને કૃતિકેન્દ્રી પણ હોઈ શકે. યાકોબ્સને speech eventનાં જે છ ઘટકોની વાત કરી છે એની સમાન્તરે શેલ્ડોને પણ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓનાં છ ઘટકોની વાત કરી છે. યાકોબ્સનના મૉડેલને એ આકૃતિ ૪ પ્રમાણે મૂકી આપે છે:

CONTEXT
સંદર્ભ
WRITING
લેખન

WRITER (કર્તા)	READER (ભાવક)

CODE
(સંકેત વ્યવસ્થા)

આનો અર્થ એ થયો કે સાહિત્યિકતત્ત્વ અંગેની શોધ આમાંના કોઈ એક ઘટક તત્ત્વને કેન્દ્રમાં રાખીને કરી શકાય.

પણ, આનો અર્થ એવો નથી કરવાનો કે એ દરમિયાન બીજાં ઘટકોની બાદબાકી થઈ જાય છે. વાસ્તવમાં બીજાં ઘટકો તો 'પરિઘ' પર હોય છે. અને સાહિત્યતત્ત્વને લગતા ગૂંચવાડા ઉકેલવા ક્યારેક તેમને પણ 'મહેમાન' તરીકે બોલાવવા પડતા હોય છે.

આ જ ઘટકોની સમાન્તરે શેલ્ડોને વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓની typology આ રીતે મૂકી આપી છે:

એતદ્

MARXIST
માર્ક્સવાદી

ROMANTIC
રંગદર્શી

FORMALISTIC
રૂપરચનાવાદી

READER-ORIENTED
ભાવકકેન્દ્રી

STRUCTURALIST
સંરચનાવાદી

શેલ્ડોને કહે છે કે રંગદર્શી સિદ્ધાન્ત કર્તાના ચિત્ત અને એના જીવનના આધારે સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવે છે. ભાવકકેન્દ્રી સિદ્ધાન્ત ભાવકને કેન્દ્રમાં રાખી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવે છે, રૂપરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત લેખનને સંદર્ભયુક્ત માની એનું વિશ્લેષણ કરે છે. માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત જે તે કૃતિને સામાજિક અને ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં મૂકી આપી એનું વિશ્લેષણ કરે છે. જ્યારે સંરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત કૃતિમાં અર્થનિષ્પત્તિ માટે ઊભી કરાયેલી સંકેત વ્યવસ્થાને સમજાવી સાહિત્યતત્ત્વની વાસ્તવિકતા સમજાવી આપે છે. શેલ્ડોન નારીવાદી સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત (Feminism) અને મીથીકલ વિવેચનને આ મોડલમાં સમાવી શક્યા નથી એની એમણે પોતે પણ નોંધ લીધી છે.

૫

શેલ્ડોનનો આ reductionism સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવવામાં ખાસ્સો ઉપયોગી બને એમ છે. જો કે, એની સાથોસાથ આ મોડલની મર્યાદાઓ પણ ઘણીબધી છે. સૌથી મોટી મર્યાદા એ છે કે શેલ્ડોન આ મોડેલનો વિનિયોગ કરતી વખતે 'સિદ્ધાન્તો' 'વિવેચન' અને 'કાવ્યશાસ્ત્ર' સંજ્ઞાઓ ભેદભાવ વિના એકબીજાના વિકલ્પે છૂટથી વાપરે છે. વાસ્તવમાં આ ત્રણેય સંજ્ઞાઓ જુદી જુદી છે. એમની વચ્ચેનો અવિવેક ઘણા બધા ખોટા પ્રશ્નો ઊભા કરી શકે એમ છે, આ મોડલ સાહિત્યના સિદ્ધાન્તોની typology આપી શકે, વિવેચનના વિવિધ સંપ્રદાયોની નહીં. તોદોરાવ પણ કાવ્યશાસ્ત્ર અને વિવેચનની વચ્ચે ભેદ પાડે છે. એ કહે છે કે વિવેચનને કૃતિના 'અર્થઘટન, ટિપ્પણી, નિકટવતી વાચન, અને વિશ્લેષણ સાથે સંબંધ હોય છે. જ્યારે કાવ્યશાસ્ત્રને અમૂર્ત સાહિત્યિક સંરચનાઓમાં રસ હોય છે. એને સિદ્ધાન્તો સાથે વધારે સંબંધ

હોય છે. આનો અર્થ એવો પણ નથી કે આ બન્નેની વચ્ચે કોઈ જ સંબંધ નથી હોતો. વાસ્તવમાં વિવેચન પોતાની પ્રવૃત્તિ માટેનાં ગૃહીતો કાવ્યશાસ્ત્ર પાસેથી લાવે છે. (નોંધ : મોઓ'પ ફ્રાય આ દલીલ સાથે સહમત નથી.) આ મોડલની બીજી એક મર્યાદા એ છે કે એ સાહિત્યના syncronic અભ્યાસને જ મહત્ત્વ આપે છે, એનું diacronic પાસું આ મોડલના હાથમાંથી છટકી જાય છે. આમ હોવાથી ઐતિહાસિક વિવેચનનો આમાં ક્યાં સમાવેશ કરી શકાશે ? શેન્ડોનના આ મોડલને સુધારવું હોય તો નીચે એક નોંધ મૂકવી પડે. જેમાં કહેવામાં આવ્યું હોય કે આ તમામ ઘટકોના diacronic પાસાથી પણ સાહિત્યક વિવેચન કરી શકાય. અલબત્ત, આ વિધાન મોડલની બહાર જતું રહે એની નોંધ લેવી પડે.

ત્રીજી મર્યાદા એ છે કે પ્રત્યાયનની આડે આવતા અવરોધોને ઓળખી કાઢી, એ અવરોધો દૂર કરવાની કોઈ મશીનરી આ મોડલ પૂરી પાડતું નથી. આ અવરોધોને કેવળ સાંસ્કૃતિક ભેદભાવોના નામે ન ચડાવી શકાય. જેને આપણે રસાનુભવનાં વિઘ્નો તરીકે ઓળખાવીએ છીએ એ વિઘ્નો માટે સંવેદનશીલ એવાં કેન્દ્રો સાહિત્ય સિદ્ધાન્તે ઓળખી બતાવવાં જોઈએ. રસાનુભવની પ્રક્રિયાને આદર્શ માનીને આગળ ચાલવામાં ઘણાં બધાં જોખમો છે.

સંદર્ભગ્રંથો :

1. Fiske, John (1982) : Introduction to Communication Studies, Methuen
2. Jakobson, Roman (1985) : Selected Writings. Vol. 7 Mouton
3. Laswell, H. (1948) : The Structure and Function of Communication in Society. : Bryson, L. (ed) 1948. The Communication of Ideas, New York
4. O'sullivan અને બીજા · (1983) : Key Concepts in Communication, Methuen
5. Pierce, C. S. (1931-58 : Collected papers, Cambridge Mass.
6. Seldon, Raman (1985) : A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory : The Harvester Press
7. Shanon, C. and Weaver, M. (1949) The Mathematical Theory of Communication, Uni. of Illionis.
8. Todorov, T. (1981) : Introduction to poetics, Harvester Press.

'ગીત નૃત્યથી' સ્પેનિશ જિપ્સી પરંપરાથી, ડોન ક્વિક્ઝોટથી અને માથામાં કાચબાના કવચમાંથી બનાવેલા કાંસકા પરોવીને ઘૂમતી વિલક્ષણ સ્પેનિશ નારીઓથી વિખ્યાત બનેલો આ રોમેન્ટિક પ્રદેશ એ સિવાય પણ ટોર્કેમાડા, રોમન કૅથલિક ધર્મ સિવાયના સંપ્રદાયોને માટે અસહિષ્ણુ એવી સમિતિઓ અને ઇતિહાસમાં સૌથી વધુ લોહિયાળ ક્રાંતિઓથી પણ જાણીતો થયો છે. સ્પેનના પ્રજાસત્તાક જૂથ અને વિદ્રોહી રાષ્ટ્રવાદીઓ વચ્ચે ચાલેલાં સત્તાયુદ્ધોમાં પાંચ લાખ લોકો માર્યા ગયા. ૧૯૩૬ના ફેબ્રુઆરીથી જૂન સુધીમાં ર૬૯ રાજકીય હત્યાઓ થઈ, રાષ્ટ્રવાદીઓએ પ્રજાસત્તાક જૂથના લોકોની હત્યા ૧૨ મહિને એક હજારના હિસાબે કરી, કોઈને શોક વ્યક્ત કરવાની પણ મંજૂરી ન હતી. ૧૬૦ ચર્ચ સળગાવી મૂકવામાં આવ્યાં, સાધ્વીઓને બળજબરીથી કૉન્વેન્ટમાંથી દૂર કરવામાં આવી. કોઈએ લખ્યું કે જાણે સ્પેનિશ સરકાર અને ચર્ચ વચ્ચેની આ લડાઈમાં એ સાધ્વીઓ કૂટણખાનાની વેશ્યાઓ ન હોય એ રીતે વર્તાવ થયો હતો. છાપાની કચેરીઓમાં તોડફોડ થતી હતી; આખા પ્રદેશમાં ઠેર ઠેર હડતાલો અને હુલ્લડો સિવાય કશું જ નજરે પડતું ન હતું. રાષ્ટ્રવાદીઓએ ફ્રાન્કોના નેતૃત્વ હેઠળ વિજય મેળવ્યો ત્યારે આંતરવિગ્રહનો અંત આવ્યો. તેના મૃત્યુ પછી સ્પેનમાં રાજાશાહી–આપખુદશાહી સ્થપાઈ.

૧૯૩૬ થી ૧૯૩૯ સુધી ચાલેલો આંતરવિગ્રહ સરકારી તંત્રના કહેવા પ્રમાણે

તો પૂરો થઈ ગયો હતો પણ સ્પેનના જે બે પ્રદેશો વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલ્યો હતો હતો તે બે પ્રદેશ કદી એક બની ન શક્યા. આજે પણ સ્પેનમાં બીજા પ્રકારની લડાઈ ચાલુ છે. પ્રજાસત્તાક જૂથના વર્ચસ હેઠળ બાસ્ક પ્રજાએ જે સ્વાયત્તતા મેળવી હતી તને ફરી પ્રાપ્ત કરવા માટે એ પ્રજા આજે ગેરીલા યુદ્ધ કરી રહી છે, એ સ્વાયત્તતા ફ્રાન્કોના શાસનકાળમા ઝૂંટવાઈ ગઈ હતી. આજે આ લડાઈ બૉમ્બ દ્વારા ખેલાય છે, એ માટે બેંકોમાં ધાડ પડે છે, હત્યાઓ થાય છે, હુલ્લડો થાય છે.

બાસ્ક ગેરીલા જૂથના એક સભ્યનું મૃત્યુ માડ્રિડ હોસ્પિટલમાં પોલીસ અત્યાચારને કારણે થયું ત્યારે દેશ આખામા હુલ્લડો ફાટી નીકળેલાં, પરિણામે સ્પેનના ડિરેકટર જનરલ ઑવ્ પુલીસ – ઑ, પાચ સુરક્ષા અધિકારીઓએ અને બમો ઉચ્ચ પોલીસ અધિકારીઓએ રાજીનામા આપ્યાં હતાં. ૧૯૮૬માં બાસ્ક લોકોએ જાહેરમાં સ્પેનનો રાષ્ટ્રધ્વજ બાળ્યો હતો. તેઓ જ્યારે પોલીસ સાથે સંઘર્ષમાં ઊતર્યા ત્યારે પાપલોનામાંથી હજારો લોકો ભયથી ફ્રેન્ચ ભાગી ગયા હતા અને પછી તો બળવાની, વિદ્રોહોની હારમાળા સર્જાઈ; રાજ્યની સુરક્ષા જોખમાઈ; મિલીટરી પોલીસે બદલો વાળ્યો; તેઓ તોફાને ચડ્યા. બાસ્ક લોકોનાં ઘરબાર, દુકાનો પર આડેધડ ગોળીબાર થયા; આતંકવાદ આટલો ભૂંડો ક્યારેય જોવા મળ્યો ન હતો.'

આ આખો સીનારિયો ભારતનો જ હોય એમ શબ્દે શબ્દે નથી લાગતો? થોડા આંકડા કદાચ ખૂટતા હશે, પણ શાસકો પોતાની સત્તાલાલસા નહીં છોડે તો આનાથી ભૂંડા હાલ આપણી પ્રજાના થવાના એમાં કોઈ શંકા નથી. વર્ષો પહેલાં આ પ્રકારના વિષયવસ્તુવાળી પરદેશી નવલકથાઓ વાંચતા હતા ત્યારે એમ લાગતું હતું કે આપણે ત્યાં આવી નવલકથાઓ માટે ક્યારેય ભૂમિકા સર્જાવાની નથી. નરી સરળ જિંદગી ૧૯૫૦ થી ૧૯૭૦ સુધીના બે દાયકાઓ દરમિયાન આપણે બધા જીવતા હતા. પણ પછી આખું દૃશ્ય બદલાઈ ગયું— આપણે ભારતમા રહીએ છીએ કે લેટિન અમેરિકા, આયર્લેન્ડ અલ્જીરિયા, પેલેસ્ટાઈનમાં રહીએ છીએ એની શંકા થવા માંડી. જો કે લેટિન અમેરિકા અને ભારત તો ઘણી બધી સમાનતાઓ ધરાવે છે. સાહિત્યકળાથી માંડીને આચારવિચારમાં પણ એ સામ્ય જોવા મળશે. ઘણા મુગ્ધ જીવો એમ માનીને ચાલ્યા હતા કે ભારતમાં તો ક્યારેય આવું કશું જોવા ન જ મળે. પરંતુ ઘડીના છઠ્ઠા ભાગમાં વાસ્તવિકતા બદલાઈ ગઈ. સદીઓમાં થતાં ફેરફારો દાયકાઓમાં અને દાયકાઓમાં થતાં પરિવર્તનો વરસ દોઢ વરસમાં જ થવા માંડે ત્યારે આપણી સહનશક્તિને

સીમા હોય છે એ વાત પણ ભુલાઈ જાય છે. જિરવી શકાય એનાથી અનેકગણા અનુભવો જો વ્યક્તિએ લેવા પડે તો એની મતિ મુંઝાઈ જાય, એક પ્રકારનો અજંપો એને પીડતો રહે; એક તાણ શરૂ થઈ જાય, બધું અવળસવળ થવા માંડે; ચારે બાજુએ બનતી ઘટનાઓ સમજાતી બંધ થાય અને જે ન સમજાય એને ફેંકીફંગોળી દો. વીડિયો, જાહેરખબરોમાં ભાગી જાઓ. ટોળાનો એક ભાગ બની જાવ. તોફાનો-હુલ્લડો-મારામારીની દુનિયામાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લો અને નહીંતર પ્રોક્સીથી રમત રમવા માંડો. એમ તો આપણે ઘણી બધી અહિંસક રમતો પણ પ્રોક્સીથી રમતા હતા, તો પછી હિંસક રમતો તો એ જ રીતે રમાય ને ! આ બધી ઘટનાઓ પાછળ કેવા પ્રકારનાં પરિબળો રહેલાં છે એની તપાસ સમાજશાસ્ત્રી તો કરશે. પરંતુ સાથે સાથે આ બધી ઘટનાઓના દોરને સમજવા સાહિત્યકારે, કળાકારે પણ બીજાઓની સાથે મથતા રહેવું જોઈએ. એક જમાનામાં એવી માન્યતા પ્રવર્તતી હતી કે જીવનમાં બનતી ઘટનાઓની સમજ સર્જકને સૌથી વધારે, સૌથી પહેલાં આવતી હોય છે. પણ આજે એ માન્યતાથી ઘણા બધા દૂર જઈ ચઢ્યા છીએ, એટલે બીજાઓની જેમ સમસામયિક ઘટનાઓના દોર સમજવાનો સર્જક પણ પ્રયત્ન કરતો હોય છે એનો પ્રયત્ન બીજાઓ કરતા ચઢિયાતો હોય છે એવું માનવાની ભૂલ હવે ન કરીએ તો સારું. સર્જકકેન્દ્રી વિવેચનાના આ બધા રોમેન્ટિક ખ્યાલો એક જમાનામાં વર્ચસ્ ભોગવતા હતા. દુર્ભાગ્યે આવા ખ્યાલો આજે પણ પ્રવર્તે છે. કદાચ આની સાથે વ્યક્તિવાદના ઉદ્ગમને સાંકળી શકાય.

રુસોએ આરંભેલી ક્રાંતિએ વ્યક્તિને, સ્વતંત્રતાને બહુ મોટું મૂલ્ય આપ્યું. એ જમાનામાં આ મૂલ્ય સ્થપાયું ન હોત તો આજે જગતનો ઇતિહાસ (તેના બધા જ અર્થ સમેત) જુદો હોત. પણ ધીમે ધીમે સંજોગો એવી રીતે બદલાતા ગયા અને વ્યક્તિ વિરુદ્ધ સમૂહની વાત આવી ચઢી. વ્યક્તિગત ચેતનાનું મહત્ત્વ ગમે તેટલું સ્વીકારીએ તેમ છતાં સામાજિક ચેતના સાથે એનો સમન્વય ન થાય તો કશો અર્થ નથી. દુર્ભાગ્યે ભારતીય સાહિત્યમાં પણ એક પ્રભાવક વિચારધારા ધરાવનારાઓએ જાણેઅજાણે એવી કાળજી રાખી કે સામાજિક ચેતનાની, ચર્ચાવિચારણાની લગભગ ઉપેક્ષા થઈ. સામાજિક અસ્પૃશ્યતા જ પ્રવર્તે છે એવું નથી, વૈચારિક અસ્પૃશ્યતા પણ એટલી જ પ્રવર્તે છે. નહીંતર પ્રતિબદ્ધ કવિતાને આવકારવાની તૈયારી બતાવી હોત. નબળી આધુનિક કવિતાને જે સ્વીકૃતિ મળી તેવી સ્વીકૃતિ નબળી પ્રતિબદ્ધ કવિતાને તો ન જ મળે પણ સંતોષકારક પ્રતિબદ્ધ કવિતાને પણ ન મળે ત્યારે વિવેચનના બેવડાં ધોરણો માટે આશ્ચર્ય થાય અને

આઘાત પણ લાગે. સાથે સાથે એક બીજી ઘટના પણ જુઓ–ગુજરાતીમાં જ્હોન ડ્યુઈ, આનંદકુમાર સ્વામી, જ્યોર્જ લુકાચ જેવાની વિચારણાઓ વિશે વિચારવિમર્શ ખાસ ન થયો. શું આ પંડિતોની વિચારણાઓ વિઘાતક હતી? કોને માટે વિઘાતક હતી? આજે આપણને ખ્યાલ આવે છે કે આધુનિકતાની ઉપપત્તિઓ માટે એ વિઘાતક હતી.

આધુનિકતાએ ઘણીબધી જ્વલંત સિદ્ધિઓ આપણને સંપડાવી આપી એ હકીકતનો અસ્વીકાર કરી ન શકાય. પણ સાથે સાથે એણે બીજું પણ કેટલુંક છિનવ્યું અને એ ચિંતાજનક તથા આપણે માટે તો ભયાનક પુરવાર થયું. મૌલિકતા સિદ્ધ કરવા માટે મૂળથી દુર જવું એ જાણે પાયાની શરત હતી. એક વાર આ શરત સ્વીકારી બેસો એટલે એના પગલે પગલે ઘણું બધું સ્વીકારવું પડે, ઘણુંબધું જતું કરવું પડે મૂળની સ્મૃતિને જ–પરંપરાને જ ભૂંસવાની વાત હતી. જ્યોર્જ લુકાચ જેવાએ એટલા જ માટે ખૂબ જ ક્રૂર બનીને કહ્યું હતું કે ભૂતકાળને નકારવો એટલે ફાસીસ્ટ બળોને ઉત્તેજન આપવું. ઘણી વખત આપણને ખબર પણ નથી પડતી એવી રીતે આપણે આવા બળને ઉત્તેજન આપી બેસતા હોઈએ છીએ.

સાહિત્યજગતમાં-કળાજગતમાં જુદા જુદા વાદ, વિચારણાઓ, શૈલીઓનો સમન્વય થતો રહે એ તો અત્યન્ત આવકારદાયક ગણાય. સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિની એ નિશાની ગણાવી જોઈએ. ભાતીગળતા એ મર્યાદા નહીં, વિશિષ્ટતા છે. પરંતુ આ દિશામાં આગળ જવાને બદલે જ્યારે અવળી દિશા પકડીને ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓને અસ્વીકારવામાં આવે ત્યારે કોઈક પ્રકારની જોહુકમી આપણે ચલાવતા નથી? અને એવી જોહુકમી તો બૂમરેંગ જ સાબિત થતી હોય છે. પણ આજકાલ આત્મઘાતના માર્ગે વધવું એ વલણ જીવનના એકેએક ક્ષેત્રે ફાલી રહ્યું છે. રાજકારણથી માંડીને બધાં જ ક્ષેત્રે હવે એ વલણે અડ્ડો જમાવ્યો છે. રાજકારણીઓને તો પોતાના તાત્કાલિક સ્વાર્થ સાધવાના હોય છે એટલે એમની આંખો તો પાંચ વર્ષથી આગળનું કશું જોઈ શકતી નથી પણ 'ક્રાન્તદર્શીઓ' કહેવાતા સર્જકો, ફિલસૂફોનું શું? કે પછી એ બધી નરી કિંવદન્તિઓ હતી?

૧૫-૯-૯૧ શિરીષ પંચાલ

નોંધ: આરંભના પરિચ્છેદ સિડની શેલ્ડનની 'ધ સેન્ડ્ઝ ઑવ ટાઇમ' નવલકથામાંથી ઉતારવામાં આવ્યા છે.

આઘાત પણ લાગે. સાથે સાથે એક બીજી ઘટના પણ જુઓ—ગુજરાતીમાં જ્હોન ડ્યુઈ, આનંદકુમાર સ્વામી, જ્યોર્જ લુકાચ જેવાની વિચારણાઓ વિશે વિચારવિમર્શ ખાસ ન થયો. શું આ પંડિતોની વિચારણાઓ વિઘાતક હતી? કોને માટે વિઘાતક હતી? આજે આપણને ખ્યાલ આવે છે કે આધુનિકતાની ઉપપત્તિઓ માટે એ વિઘાતક હતી.

આધુનિકતાએ ઘણીબધી જ્વલંત સિદ્ધિઓ આપણને સંપડાવી આપી. એ હકીકતનો અસ્વીકાર કરી ન શકાય. પણ સાથે સાથે એણે બીજું પણ કેટલુંક છિનવ્યું અને એ ચિંતાજનક તથા આપણે માટે તો ભયાનક પુરવાર થયું. મૌલિકતા સિદ્ધ કરવા માટે મૂળથી દૂર જવું એ જાણે પાયાની શરત હતી. એક વાર આ શરત સ્વીકારી બેસો એટલે એના પગલે પગલે ઘણું બધું સ્વીકારવું પડે, ઘણુંબધું જતું કરવું પડે મૂળની સ્મૃતિને જ—પરંપરાને જ ભૂંસવાની વાત હતી. જ્યોર્જ લુકાચ જેવાએ એટલા જ માટે ખૂબ જ ક્રૂર બનીને કહ્યું હતું કે ભૂતકાળને નકારવો એટલે ફાસીસ્ટ બળોને ઉત્તેજન આપવું. ઘણી વખત આપણને ખબર પણ નથી પડતી એવી રીતે આપણે આવા બળોને ઉત્તેજન આપી બેસતા હોઈએ છીએ.

સાહિત્યજગતમાં-કળાજગતમાં જુદા જુદા વાદ, વિચારણાઓ, શૈલીઓનો સમન્વય થતો રહે એ તો અત્યન્ત આવકારદાયક ગણાય. સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિની એ નિશાની ગણાવી જોઈએ. ભાતીગળતા એ મર્યાદા નહીં, વિશિષ્ટતા છે. પરંતુ આ દિશામાં આગળ જવાને બદલે જ્યારે અવળી દિશા પકડીને ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓને અસ્વીકારવામાં આવે ત્યારે કોઈક પ્રકારની જોહુકમી આપણે ચલાવતા નથી? અને એવી જોહુકમી તો બૂમરેંગ જ સાબિત થતી હોય છે. પણ આજકાલ આત્મઘાતના માર્ગે વધવું એ વલણ જીવનના એકેએક ક્ષેત્રે ફાલી રહ્યું છે. રાજકારણથી માંડીને બધાં જ ક્ષેત્રે હવે એ વલણે અડ્ડો જમાવ્યો છે. રાજકારણીઓને તો પોતાના તાત્કાલિક સ્વાર્થ સાધવાના હોય છે એટલે એમની આંખો તો પાંચ વર્ષથી આગળનું કશું જોઈ શકતી નથી પણ 'કાન્તદર્શીઓ' કહેવાતા સર્જકો, ફિલસૂફોનું શું? કે પછી એ બધી નરી કિંવદન્તિઓ હતી?

૧૫-૯-૯૧ શિરીષ પંચાલ

નોંધ: આરંભના પરિચ્છેદ સિડની શેલ્ડનની 'ધ સેન્ડ્ઝ ઑવ ટાઇમ' નવલકથામાંથી ઉતારવામાં આવ્યા છે.

એતદ્

વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૧

એતદ્

વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઓકટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૧

એતદ્

વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઓક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

સંપાદક
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક . સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૯
વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-
લવાજમ ભરવાના સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ બીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલ ચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૭૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગે પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

મુકુન્દ વૈદ્ય

બકરી

૧

મળે ત્યાં ચારો ચરતી
ગળે બાંધ્યા વગરની
ખીલાની નજીક જતી
દૂર જતી
ઉદ્‌ગ્રીવ દૃષ્ટિ કરી નભે શૂન્ય જોતી
બકરી ઊભી છે.
સામેના સીમાડે એની દોડયે જાય છે ટ્રેન.
આ બાજુ કે તે બાજુ
આ ક્ષણમાં પ્રવેશ્યા વગર
કદાચ એ સદીઓ સુધી દોડયે જશે આમ ને આમ.
જ્યારે આ ભેખડો ઉપર ઉછળતી
ચોગાનમાં ચારે તરફ ગમે તે બાજુ
નિર્જન શિવાલયમાં તો કયારેક ઘેઘૂર વૃક્ષ તળે
કૂદતી, પલળતી, થથરતી
બકરી
દૂરની ક્ષિતિજોને વીંધી ચાલી જાય છે.

૨

પાનીમાં ચકરાતી ક્ષિતિજો લઈ
પૃથ્વી ઉપર ચારે ચરણને ટેકવી
બકરી ઊભી છે.

(૭-૯-'૬૧)

પ્રાણજીવન મહેતા

અ-પંચતંત્ર

શિયાળ અને લોંકડી વચ્ચે દોસ્તી.
પણ બન્ને એકબીજાને
જરી શંકાની નજરે હંમેશ જુવે.
એમાં શંકા નહીં.
આમ જુવો તો એકબીજા પર
વિશ્વાસ તસુભારથી તલભાર સુધીનો ય નહીં.

રોજની જેમ એક દિવસ બન્ને
સંગાથે શિકારે નીકળ્યા:
આગળ વધતાં લોંકડીએ શિયાળને કહ્યું :
તું એકલો જા. હું એમની કેડું.
ધ્યાનમાં રાખજે વળી,
શિકાર ભાળે તો છટકી ના જાય પાછો.
તકેદારી રાખી મને સીસોટી કરજે.
હું દોડતીક તારી વહારે

આવી પૂગીશ પળમાં.
શિકારને સપડાવવામાં વળી મદદ કરીશ.
બન્ને સામસામી દિશામાં
છૂટા પડી આગળ વધ્યા.

આગળ જતાં શિયાળે દૂરથી સસલાને આવતું જોયું.
સસલું પણ શિયાળને જોઈ
ત્યાં જ થંભી ગયું.
હળવે પગ ભરતું શિયાળ
સસલા તરફ આગળ વધ્યું.
ત્રાંસી નજરે સસલાએ પણ શિયાળને પરખી લીધું.
ભેળા લોંકડી નથી એ પણ અંકે કર્યું.
સસલું તો ત્યાં જ ગૂંચળું વળી બેસી રહ્યું.
—જાણે એને શિયાળની કશી જાણ જ નથી.
શિયાળ થોડી વેળમાં સસલા પાસે આવી ઊભું.
એટલે સસલું જાણે કંઈ જ જાણતું ન હોય તેમ
જરી આગળ ખસી ઊભું રહ્યું.
પૂછ્યું : આજ લોંકડી ના ભાળું
તમારી ભેળી, શિયાળ દાદા?

શિયાળે સસલા સવાલ સૂંઘી
થોડી વાર માથું ખંજવાળ્યું.
એને એકાએક યાદ આવ્યું—
શિકાર ભળાય તો સિસોટી કરવાની છે તે.
પણ પાછું મનેામન ગોઠવ્યું.
આજ તો એકલો જ શિકાર કરું, નિરાંતે આરોગું.
લોંકડી તો સાવ્વી લુચ્ચી છે.
ક્યાંક ઝાડીમાં ભરાઈ
ઊંદર બિલાડાં આરોગતી હશે મોજથી.
એવામાં સસલાએ પાછી લોંકડીની પૃચ્છા કરી
એટલે છેવટ ના છૂટકે શિયાળ બોલ્યું :
એલા સસલા, તું સીમમાં વસે છે કે ગામમાં?

તને ખબર નથી, લાંકડીને તો હડકવા થયો છે.
એ પડી ત્યાં ઝાડીમાં ટાંટિયા ઘસતી.
આજે તો તારો શિકાર કરી
મારે ભવની ભૂખ ભાંગવી છે.
શિયાળવચન સાંભળી સસલાના અંગમાં
આછી ધ્રૂજારી પ્રસરી ગઈ.
પાછું વિચાર્યું. આમ ધ્રુજવાથી તો
આ શિયાળશાને વળી શૂરાતન ચડશે.
થોડીવાર મોં નીચે રાખી કંઈક વિચારી
સસલું બોલ્યું :
અહોભાગ મારા. એમાં શી મોટી વાત.
હું તમારે કામ કેંદિ આવીશ, શિયાળશા ?
લો, હું મારી જાતને સમર્પી દઉં હમણું તમને.
ભાંગો ભૂખ તમારી.
આટલું કહી, પાછું સસલું શિયાળને તાકતું
ત્યાં જ ટૂંટિયું વાળી બેસી રહ્યું.

સસલાની ઠાવકી વાત સાભળી
શિયાળને પાછી શંકા ઊપજી. પૂછયું :
તારી ડાગળી ઠેકાણે તો છે કે કેમ, એલા ?
આમ તું સામે ચાલી જાત સમર્પે
એવો શાણો નથી તે હું જરૂર જાણું.
સસલું નિસાસો નાખતાં બોલ્યું :
આમે મરવું ને વળી તેમેય મરવું છે હવે તો.
પછી વળી વાટ શેં જોવી મરવાની ભલા ?
શિયાળ સસલાવાણી સમજી શક્યું નહીં.
ખુલાસો માંગ્યો.

સસલું ખુલાસો કરતાં બોલ્યું :
શિયાળશા, વાત જાણે એમ બની.
થોડી વેળ પહેલાં જ પણે પેલી ઝાડીમાં
કાળોતર મને ડસી ગયો.

એનું ઝેર શરીરમાં રગેરગ ફેલાતું ચાલ્યું હવે.
હાથપગ તૂટું છૂટું થાય. આંખે અંધારા આવે.
તમે આવ્યા તે પહેલાં જ વિચાર્યું
આ વડવાઈને ગળે વીંટાળી
ફાંસો ખાઈ જીવ ટૂંકો કરું.
ઘડીક પાછું થયું, લાવ પેલા વીંજીવૈદ કને જઈ
ઝેર ઊતરે એવી કંઈ ઔષધ-પડીક લઈ આવું.
પણ આમ આવતી વેળા વચ્ચે લોંકડી મળી.
એણે કહ્યું—વીંજીવૈદ તો ક્યારનાય
વૈકુંઠ સિધાવી ગયા છે.
થયું. આમે ઝેર પસરશે ને મોત મળશે.
તો ભલા, તમે જ ભલે શિકાર કરી
નિરાંતે આરોગો હવે.
યદિ જીવ છૂટે છુટકારો મળે આ પીડામાંથી.

સસલાની વાત સાંભળી શિયાળ ડગમગી ગયું.
વિચાર્યું, સસલાને કાળોતરો ડંખ્યો.
એનું ઝેર એના શરીરમાં પસરતું ચાલ્યું.
હું એનો શિકાર કરી આરોગું, પેટ ભરું
તો એ ઝેર મને ચડે.

આ ગડમથલમાં શિયાળ ઊભું હતું
એવામાં સામેની દિશામાંથી લોંકડી આવી પહોંચી
પહેલો પ્રશ્ન એ કર્યો કે
સિસોટી કેમની નહીં કરી?
એને શિયાળ પર શંકા ગઈ.
શિયાળે બધી વાત વિસ્તારથી કહી.
પણ લોંકડીની શંકા યથાવત્ રહી.
બન્ને સસલાને ત્યાં પડતો મેલી આગળ વધ્યાં.

રસ્તે આગળ વધતાં લોંકડીએ શિયાળને કહ્યું :
મને પણ એક રાની બિલાડાનો શિકાર ભેટી ગયેલો.
સિસોટી કરું તે પહેલાં તો

બિલાડાએ માંડીને વાત કરતાં જાણ્યું
કે એને હડકાયું કૂતરું કરડી ગયેલું.
હવે બિલાડાને પણ હડકવા થાય કદાચ.
બિલાડાનો શિકાર કરી પેટ ભરીએ
તો પાછો હડકવા આપણા હાડમાં પસરે.
શિકાર કરવામાં સૌ વધન નડે.
સમો ખરાબ છે. સૂંઘીને શિકાર કરવો.
પરખીને આરોગવું.
આંખો મીંચી ઓહીંયા કરવું નહીં કાંઈ.
આ બધું વિચારી છેવટ બિલાડાને ત્યાં જ છાંડી
હું અહીં આવી તો વળી આ જાણ્યું.

નિસાસો નાખતાં પાછી લોંકડી બોલી :
મને લાગે આજે લાંઘણ થાશે.
ચાલ, પેલી તલાવડીએ જઈ
થોડું પાણી પી પેટ ભરીએ.

બન્ને તલાવડી તરફ જતા હતા
એવામાં એક નાગણ
ફૂત્કારતી ઝેર ઓકતી ફણા ફેલાવી
તલાવડીના કાંઠે પાણીમાં તરતા-ઠેકતા દેડકાને
પકડવા મથી રહી
એ બન્નેએ દૂરથી જોયું.
થયું, આ પાણીમાંય ઝેર ભળ્યું હવે તો.
પાણી પણ કેમ પીવાય હવે ભલા?
એવું વિચારતા નીચું મોં ઘાલી
શિયાળ—લોંકડી ભૂખ્યા—તરસ્યા
પાછા સીમ તરફ વળ્યા.

એતદ્

રામચન્દ્ર પટેલ

રઝોઆપો

એ છીછરા પણ વિસ્તારવાળા ડુંગર ઉપર બેઠેલા કિલ્લા તરફ જવા તૈયાર થયો. ચડવા સરખેસરખાં પગથિયાં, પાછી બે બાજુ ઠેઠ પ્રમાણ પાળ. પચ્ચીસ પચ્ચીસ પગથિયાંના વળાંક પર સપાટ પડથાર. વચ્ચે થાક જેવું ય વર્તાય નહીં. શ્વાસ ચડે ને ઊતરે. શરીર પરસેવો છોડતું તો ટુવાલ વડે મોંગળું લૂછી નાખીને ચડવા લાગતો હતો. આસપાસ ઘાસ-માટી-પથરા એકમેક પાછાં કેરકાંટા ખેર બોરડીનાં ઝાંખરાં છાયેલાં હતાં. ટીમરું ખાખરા ખરા. ક્યાંક ક્યાંક બીલીઓનાં વૃક્ષો હતાં. વાયુ-તડકો સપ્રમાણ બંને સાથે ધસી આવી ઘેરી લેતા. તડકો પાછો પાડવા મથતો તો વાયરો આગળ લઈ જવા ટેકો આપી બેસતો હતો. પેલો ટેકરા સાથે જોડાયેલો ગઢ પોતાની ટેઢીમેઢી શરીરરચના છૈયળની જેમ ઘડીક મોટી તો ઘડીક નાની ચાલ બનાવી સૂમસામપણાને ખેરવતો હતો. કોઈ ચડતું કે ઉતરતું જણાયેલું નહીં. પશુઓય ન હતાં ક્યાંક ઢોળાવ તરફ ચરતી ગાયની ઘંટડી રણકી ઊઠતી હતી. પંખીઓના ટહુકા બંધ પણ એક કાળોકોશી ઊડી આવીને આગળ પગથિયા પર બેઠો ન બેઠો ને પાછો કોટ બાજુ ઊંચે ઊડી ગયેલો. આખું હવામાન હળવું થયા

પછી સારેખમ બનતું જતું હોય લાગ્યું.

ખારસાં પગથિયાં ચડી હું કિલ્લા આગળ આવીને ઊભો. આગળ પડતો પથ્થરોનો અડીખમ મદદરવાજો. એની છાતીમાં રાણીના થાપા જેવાં મહાકાય, ઉપર ટોચે અર્ધગોળાકાર કમાડો. એ બંધકમાડોમાં અણિયારા લોખંડના ખીલા હતા. દરવાજાની બે બાજુ પથરાળી કોટ-રાંગ, રાંગે રાંગે કાંગરા. બૂરજ પણ મજબૂત. આખા ગઢનો દેહ ઝૂપરો શ્યામ થતો જતો લાગ્યો. સાધા-કિનારી-ઓમાં ધરો-દાભડો તથા શિખરટોચકાંઠા પરથી કુંવસના વેલા લબડતા હતા. દરવાજા આગળ સારી એવી છૂટી જગ્યા. ઊભાં ઊભાં આકાશ નિહાળ્યું. પૂર્વદિશા સ્વચ્છ હતી. નીચે ધરતી પર આછીપાતળી વનસ્પતિ ટચૂકડાં ઝાડ. ઝાડી વચમાં મોરપિચ્છ જેવું ગામ લપાયું હતું. ડુંગર તળેટીએ નદીની નિર્જળ વાંકીચૂંકી રેતાળકાયા. એમાં કોટ પરથી ડુંગરઢાળ ઢળતો સૂકો નદીના સંભાતા જતા વહેણમાં વહેતો હોય એવો દેખાયો હતો. ખેતર ખેતર ઉઘાડ. આથે કેટલીક ટકરીઓ તાપમાં સેકાતી હતી. એવામાં પાછળથી એક વાદળી ચડી આવેલી. એની રૂમઝૂમતી છાંયડી મારી જોડે ઊભી રહીને પળભરઅંતર. પૂછી પછી પેલ ગામ ઉપ. જઈને છવાઈ ગયેલી. ત્યાં દરવાજાનાં કમ ડ ટક ટચાક બોલ્યાં. સાંભળ્યું. જોયું તો લક્કડખોદ પંખી. એ ખીલા પર ગર્વથી બેઠો હતો. કોક રાજકુંવર હોય એવો એનો ઠાઠમાઠ. મારાથી રાજી થવાયું હતું.

મેં દરવાજાનાં કમાડ ઠેલી ખોલવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એ ઉઘડ્યાં નહીં. આટલાં મોટાં ભારે કમાડ એકલાથી કેમ કરી ઠેલાય? ભાન થયું ક્યાંક ઠોઠાબારી હોય. કમાડોમાં બારીઓની વ્યવસ્થા ખરી. એમાંની એક બારીને ધીરો ધક્કો આપતા ફટ ખૂલેલી, તે માંહ્યથી ટાઢક ઊછળી આવીને બાઝી પડી હતી. એમાં પગ, માથું નાખીને હું પરેશો. ભીતર ભેજમઢી ઘટ્ટ છાયા. કોટરાંગના ડાબેજમણે ભોંયરાં. એનાં પથ્થરનાં કુંભીઓકઠાના ઉંબરા સુધી અંધકાર આવી આવીને પાછો ઊંડાણમાં છુપાઈ જતો હતો. અહીંતહીં અછડતું દેખી લઈને ચાલવા માંડ્યો. સામે વળાંકવાળી પથ્થરોની આડી દીવાલ આવી. મથાળે તોપોનાં નાળચાં. વચમાં ધાડીલો મંદિરમુખો ગોખ. એમાં જોગમાયા કાળચંડિકાની પધરામણી હતી. ગોખલાની ચારેપા સિંધવરંગી સેવાળ સાથે પીપળા ફૂટ્યા હતા. એના રક્ષક તરીકે સૂનકાર ફરી રહ્યો હતો. ચંડિકામાને આવથી પ્રણમી આગળ વધ્યો. બંને તરફ ગોઠવેલા પાયાવેલનું ચણતર. ઊંચી ભીંતો. રસ્તાનું તળિયુંય પથરાઓની પારો બેસાડી બેસાડીને સખત બનાવેલું હતું. હેંડવામાં કોઈ જાતની નડતર નહીં. પાછો પવન ફાયદારૂપ, સામેથી

એક્ફિકર વાય ને કિલ્લા પરની વનરાજિની સેાડમ છાંટતેા નીકળી જાય દરવાજે. પહેલી આડ વટાવીને બીજા ખાંચ–આડમાં દાખલ થતાં થતાં તેા ઝડપથી લાંબો ઢેાળાવ ચડી ગયેા હતેા. સામે પહેલેા આંબો મળેલેા. એના થડમાં બેઠેલેા હુવડ પેાતાનાં ઉઘાડબંધ થતાં ડેાળાંમાં વારે વારે કિલ્લાને પૂરતેા ને પાછેા બહાર કાઢતેા હતેા.

કિલ્લા ઉપર કેટલાંય વૃક્ષેા. એમાં આંબલીએા વિશેષ. આમ તેા સપાટ જમીન, પણ કોઈ ધેાવાણવાળા ખાડામાં ગાડરીઓનાં જૂથ, કોઈ ટીંબાએા પર હેાય થેારના ટેાળાં, વળી જ્યાં ત્યાં કુંવારપાઠાં ગૂંડબંધ ફાલ્યાં હતાં. જવાની વાટ આસપાસ લીલુંસૂકું સેળભેળ ડેાળિયું ઘાસ. ક્યાંક ખરસેાડીએા ઉપર અઘેાડીઓના વેલા ચડ્યા હતા. આગળ જતાં સમતલ જગ્યા આવી. ત્યાં એક બેઠાઘાટની આંબલી–નજીક રાજમહેલ ઊભેા હતેા. સૂર્ય એના પાછળ-ઢળ્યેા હેાવાના લીધે આગળ છાયા ઢળી ચૂકી હતી. વાયરાની છૂટ જબરી. શરીરને ઠીક લાગ્યું. મહેલ સાથેનું ખેંચાણ તેા કેાણ જાણે ત્યાંથી જરાય હટાતું ન હતું.

હું મહેલને જોઈ રહેલેા. આકર્ષક પ્રવેશદ્વાર આગળ અર્ધચક્ર નવેક પગથિયાં. એના ઉપર ચાર ગજમંડિત સ્વસ્થ સ્થંભેા, ટેાચે ફિચકટેાડલાના આધાર આપી ભારપટ ઠરાવ્યેા હતેા, એમાં દેવદાનવેાનું સમુદ્રમંથન શિલ્પમાળા અંકિત હતી. પહેલા મજલાના મધ્યમાં કમલદલ કેાતરણીવાળેા બેનમૂન ઝરૂખેા. બીજા મજલે એનાથી નાનેા શેાભા ભરપૂર ઝરૂખેા. એવેા જ ત્રીજા માળે. દરે ઝરૂખાની બે બાજુ ચેારસ ચેારસ પથ્થરની ઝીણી નકશીદાર જાળીઓ પેાત પેાતાની નજાકત જાળવતી હતી. પાછા ત્રણ મજલાઓની હદ બતાવતા કલાત્મ કંદેારાઓ જે ઈમારતની ચારેપાસ હશે એમ માની લીધું હતું. ઠેઠ મથા છત ઉપર છત્રીઓ સૂર્યતેજમાં યક્ષકિન્નરીઓ જાણે ઊડી રહી ન હેાય ! મહેલન, બંધબારણાં એનેા દેખાવ પ્રભાવપૂર્ણ હતેા.

ખુશ થતેા થતેા થેાડાંક પગલાં આગળ માંડું ત્યાં ઓચિંતેા ઘેાડાની ખર્ર જેવેા અવાજ ખખડ્યો. હું ચમક્યો. મહેલના ડાબાજમણા પડખાં જોયાં પાસેના ખાંચાઓ તપાસ્યા તેા ખાલીખમ. કોઈ હતું જ નહીં. પાછળ દેખ્યુ તેા વાવનેા ઓવારેા ઊતરી કોઈક પુરુષ આવતેા હતેા. સાથે પાણીનેા કૂંજેા. હુ એના સામે ગયેા. એણે ભાવથી આવકારેા દીધેા હતેા.

— આવેા...,

બંને મળ્યા. એ લંગડેા હતેા. લાકડાની કાખઘેાડી એ એનેા જમણેા પ:

ાણીનો કૂંજો મેં ઉપાડી લીધો, પછી ચાલતા આંબલીના શીળા છાંયડે આવ્યા. પામ તો એની ઉંમર કળાય નહીં. મોઢું ભરાવદાર. કપાળ સહેજ તરતું. આંખોમાં કપાસના કાલાંની સફેદ ચમક. નાક ભીંડા જેવું કઠણ. મૂછ-દાઢીકેરા ઠળિયાળાં એમાંથી ઊડતી રાખોડી, મટોડીવર્ણી ડિલ સાથે ઘુંટે ચડતી લાગે. ગતી પથ્થરિયો કિલ્લો. સેવાળ રંગ્યું બાંડિયું, ધોતિયું પણ ધૂળિયું. જમણો થ તથા ડાબો પગ મજબૂત હતા. માથું સાબદું. આખો દેહ બેઠીહડીનો સાયેલો. એ શિલા પર પગ બેઠો. એવું સમયના ઘણા જપમો ઝીલ્યા હોય વું લાગ્યું.

પછી પાણી પીને પાસે બેઠો. આંબલીના થડે ભાલો, જોડા અને ફાળિયું ડેલાં દીઠાં. અદ્ધર લટકતી હતી ગોફેણ. મને નવાઈ લાગેલી. કિલ્લેદાર ન ય! સાફસૂફી સચવાય એ હેતુથી દિવસ પૂરતો રાખ્યો હશે. એની હેરાફેરીથી મું કે બગડતું અટકે. અજાણ્યો કોઈ પૂછે તો પાછી મળે જાણકારી.

—તમે આ કિલ્લાના...?

—હા, અંઈનો રખોપો સું. પેલી વાવડીનં પરહ રયાં તાણ મુંને ઝુમરશીએ પેલા હાટું રાયો અતો. ગઢ પણ ધ્યો. મહેલ પણ. રૈણાનાં કનાય સૌંઠરાં હેડ્યાં જ્યાં. ઈમેંતું હલવ કોય નય. મુ રયો સું એકલો.

—તો તમારું કોઈ!

—પહેલેથી પેણ્યો નથ. વાવનું પોણી નં વંનફળ-પોંદડાં ખઈનં જીવું ઉપર સેઉ સું થોડોક તડકો. દાળ-રોટલા કુણ્ણે ભાળ્યા સે. રંધેલા ચોખાને ગોય ચેવો? બસ હવા આલ સવાસ, ભોંય આલ પાયણું પછ પંડને સું 'વે બીજું કોય? સૂરજચોંદો ચ્યો ઘરોંમાં રોય સે. મટીમોંથી બધાં બેઠાં છીએ. ઝાડઝાડવાં, પશુપંછી મોંણુહ સધળુંય માટીમોંથી આ ઝાડવાંનં ઉછેર્યાં મે. ઈ મુને હાચવે સે. ઝાડ તો માગીએ ઈમ આલ. હેઠીએ ઈમ હાં. કદી દગો નાં દે વિસવાસવાળાં, પણ મોણહની જાત તો! લે, મારો મોંણહે લેઈ લીધો. પેલો ઉલફ્યાં સૂબો પાટણથી રાજકુંવરીને ઉપાડી જતો અતો. વચમાં હાટકી નદીએ પેરો ખાવા બેહ્યો. લાગ જોઈ તંઈ ખીમોંથી કુવરી નાઠી 'વ-વ.દેવ...વ-યાદેવ...ના પોકારો પાડતી ગઢના ાજે દોડતી આવીનં ઊભી. મું ગઢ તોડીનં નેંહર્યો બ્હાર. જોયું તો હોંમે ફર્યા. ઈને મારા પર મારો ચલાયેલો. તીર-કાતોર-ભાલા જબરા ફેંક્યા . મીં ગોફેણના એક જ ગોળે ઈનું બોંડું ફોડી નાંખ્યું. નેચે પડતાં પડતાં ઈ જોધમાં પોહેલો જમૈયો નાંખ્યો ઈનો મારા હાથોંજ ચોંટી ગ્યો. પછ

લંગડાતો લંગડાતો ગઢમાં આયો જોયું તો એકલું પરોળું પડ્યું અતું. રાજ કન્યા તો ભોંયરાંમથી પહાડપેટાળમાં, પછં ઈ ને'હરી નંઈ બ્હાર. કોક કે દા'ડો ઈના ઝાંઝરના ઝેંણુઝેંણા રાગથી પહાડ ડોલે, પંછી બોલે અનં ઝાડઝા- ંતો...તારે ઈ પરોળું જોવું સે. મહેલના સેલ્લા ઓરડામેં સે.

—મારે તો આખો મહેલ જોવો છે.

—તો લે ચાવીઓ. જો' મળાથી, મું ઓંય બેઠો સું.

અને હું ઊભો થયો. સાથે લાવેલાં બગલથેલો, કેમેરા અને કાંબળ આપ્ય વળી ચંપલ પણ કાઢી શિલા પાસે મૂકચાં હતાં.

ચાલતાં ચાલતાં પૂંઠળ આંબા, વાવ, આંબલીઓ કેર-બોર--ઝાંખરાં વાસન છોડ છોડ વટાવીને છેક છેવાડે કિલ્લેબંધી સુધી નજર નાખેલી. આખો વિસ્તાર હળવાશભર્યો લાગ્યો હતો. કોટ મધ્યમાં રાજમહેલ ઊભો હશે માની, પાણો આગળથી એને ફરીફરી જોઈ માણી લીધો. આમ તો એ નકરા પથ્થરોનો. ઘાટમાં બહુ રૂપાળો બનાવ્યો હતો. ઊંચે ત્રીજા માળની ઉત્તર છેડે એક મધપૂડો ત્યાં ભમરાઓ ઊડતા હતા. મહેલને સેપટ, લીલ સેવાળ, ભવાં બાઝવા માંડ્યા હતાં. પછી પગથિયાં ચડીને ચાર સ્થંભો વચ્ચે આવી ઊભો. અધ્ધર છતમાં ઢળતા ગોળાકાર કમલદલની પાંખપાંખડીઓ કોતરેલી સુંદર આરસની શિલા- પાટ બેસાડેલી. અંદર જતાં પહેલાં મ્હેંક મ્હેંક બની જવાય. હું ખુશ થયેલો, ત્યારબાદ બંધ કમાડોને તપાસવા લાગ્યો. નીચે બાજુ પર માપસરનાં કૂંડાં. એમાં લીલા તુલસીછોડ હતા. કમાડો રંગે સીસમનાં મજબૂત દાસડિયાં. એમાં આંતરે આંતરે કડાં, કિનારીઓ. રજતરંગી ફૂલફૂંદડીઓ તથા અણિયારા ખીલા મારેલા હતા. જમણા કમાડ ગળકબારી. કમાડ અને બારી સાથે સજ્જડ સાંકળ. સાંકળે શરીરે નીકળતી રસોળીની ગાંઠ સરખું ખંભાતિયું તાળું લટકતું હતું.

તાળું ખોલી સાંકળ છૂટી પાડચા પછી બારી ઉઘાડીને હું અંદર દાખલ થયો. સાથે આવ્યું હતું બહારનું ઓબોક અજવાળું. મહેલનો પરસાળ ચોક ચોખ્ખો. ભોંયતળિયું અને દીવાલો આરસનાં હતાં. સામે મુખ્ય તોરણમઢ્યું બારણું ખૂલ્લું. એની પાછળ વચલાખંડનું. એની પાછળ ત્રીજાખંડનું. આમ પાંચ ખંડનાં બારણાં ઉઘાડાં. છેલ્લા ઓરડામાં તો ભીંતે સોનાના પતરા પર સ્થાપિત સૂર્યચક્રમુદ્રા તેજોમય લાગતી હતી. ચોકના બે પડખે ઉપલા મજ- લાઓ તરફ જવા માટેની સીસમના કઠેરાબંધ આરસના પગથિયાંવાળી નિસરણીઓ ઉપરથી પ્રકાશ દદડી આવતો હતો. ભેડે દેવદાસીઓની મોહક ધાતુઆકૃતિઓ ઊભેલી. બંનેના હાથની હથેળીઓમાં નાજુક દીવડીઓ. એમાં મીણબત્તીઓ

ચોટાડેલી હતી. મેં એમનાં વંદન ઝીલ્યાં. સામે રાણા મહુઅશીની પૂર્ણકદની મઢાયેલી તસવીર ભાળીને પ્રસન્ન થવાયું. ચોક ઉપર વચ્ચે એક હાંડી ઝુમ્મર દીવો દીવો બનીને ચળકતું હતું.

પછી મુખ્ય દ્વાર આગળ ઊભા રહી તોરણને અડક્યો. ભાતભાતના મણકાઓથી સુસજ્જ તોરણના સ્પર્શમાત્રથી મારી આંગળીઓના ટેરવાંમાંથી માણેક-પન્ના-પોખરાજ ટપકવા લાગ્યાં. ઉંબરો છલકાઈ ઊઠ્યો. પહેલો ખંડ જાણે દીવાનખંડ. એમાં જઈને હું ઊભો. એની પંચકોણાકાર વિશાળ રચના. એમા બીજા બે ઓરડાનાં બારણા પડતાં હતાં. સામે ઉઘાડા ખંડના દ્વારનો ડાબા-જમણે ભીંતોને અઢેલી રેશમી ગાદી-તકિયા, પથારી સાથેના પલંગ. પાછા એની આગળ એકેક હીરભર્યા બાજોઠ. ઠરાવેલાં સુરાહી અને કટોરાઓ. દરેક ગોખલાઓમાં કશુ ક તો તામ્રકળશ, કાસ્યદીપમાલા, ફૂલદાના તથા રૂપાની ફૂંઝારી શોભતાં હતાં. ભીંતળિયે ગોળગોળ નવરંગ ભાત. આરસના જડેલા રંગીન ટુકડાઓમા સંવાદ રચાતો હતો. પલંગોથી ઉપર ભીંતોમા ટીંગાડેલી ઢાલની અડખેપડખે ટક્કર લેતી તલવારોના તીખાશ, જમીન સાથે ગોઠવેલા પાંખોવાળા સિંહનાં ધાતુશિલ્પોને આક્રમક બનાવી દેતી હતી. ઊંચે ઝુમ્મરોની આસપાસ ફૂલહાર લઈને ઘૂમતી અપ્સરાનાં છતચિત્રો આખા દિવાનખંડને ઊઠાવ આપતા હતા. પેલા બંધ બે ઓરડા, એનુ અવાકપણું ખટકતા ઉત્તર તરફના ઓરડાને ખોલી જોયો તો સુગંધ ભરપૂર. બધે અત્તર અત્તર ઉભરાતી હતી. સંગીત-નાટ્યગાન-ભક્તિનાં અનેક પ્રકારનાં વાજિંત્રો એક સાથે વાગવા માંડયાં હોય એવું લાગ્યું. શંખ-મૃદંગ-ડમરું-ઝાંઝપખાજ-વાંસળી, સિતાર-જંતર-ખંજરી; ઢોલ-નરઘાં-ભૂંગળ-શરણાઈઓ રણશિંગુ આહાહા! કેટલુ બધું જળવાયું હતું ઓરડામાં. સુંવાળી પશ્મીજમની વચમાં ઘૂઘરું-રમઝોડ પડયા હતાં. કઈ નૃત્યાંગનાએ નૃત્ય કર્યા હશે? ઉર્વશી, આમ્રપાલી, ચૌલા, ન જાને. ને ઓરડો બંધ કર્યો, એવો જ અંદર કોકનો નાચ ઉદ્ભવ્યો. ઘૂઘરું રણકી ઊઠ્યાં. ઓરડો ઉઘાડયો, તો કોઈ હતું જ નહીં. ઓરડો બંધ કરું ત્યાં નાચ. સારંગી તબલાં શરૂ. ખોલું તો ખાલીપો. સૂરતાલનાં પતંગિયાં ઊડતાં ઊડતાં ક્યાંક ભીંતોની જેમ ચૂપ. આખરે હતાશ, પછી દક્ષિણ બાજુના ઓરડા તરફ જઈ હળવાશથી ખોલી જોયું તો શસ્ત્રાગાર-ફરશી-ભાલા-તીરકામઠાં-ઢાલતલવારો-કટાર જમૈયા-છૂરી-બંદૂક-ગદાતરો ચકચકી રહ્યાં હતાં. બધે ઊડતું હતું સિંદૂર. ઓરડો દેખ્યો ના દેખ્યો તરત બંધ કરી દીધો, તો માંય ઘોડાઓની હણહણાટી-હાથીઓની હડીયાપાટી-સાથે શસ્ત્રટંકારો, હોંકારા-હોંકારા-પડકારા-ના અવાજો થવા માંડયા, છતાં એ ઓરડાને ફરી ઉઘાડ્યો ન હતો. પછી હું દીવાનખાના-

ત્યાંથી આગળ બીજે ખંડ, રંગમહેલ, ખાનપાનવાળા ખંડમાં આવીને ઊભો રહ્યો.

એ રાણીવાસ હતો. એમાં આરસના પાંચ વર્તુળબંધ સાદા સ્થંભો ઉપર સામાન્ય છીલિકાવરણ હતાં. સ્થંભ સ્થંભ વચમાં બંધ ઓરડાનાં સુખ. દરેક થાંભલે ભરાવેલાં વાઘ-ચિત્તો-બાજ-મગર-પાડાનાં શિકારચિત્રો. પાછાં ગોળદર્પણ ચોંટેલાં. ક્યાંક રાજમહારાજાની મહેલી આકર્ષક છબીઓ હતી. ગૃહમંડપ મધ્યમાં ચક્રાકાર સાગની કલાપૂર્ણ ભોજનપાટ એના ઉપર સિંહનું મોંહું ખોલતા વીરપુત્ર ભરતનું સૌષ્ઠવપ્રિય કાષ્ઠશિલ્પ હતું. પાટની ફરમેર ઊંચી બેઠકવાળા બાજોઠ પડ્યા હતા. જોડે જોડે ચોપાટ. પંખપાંજરાં-દીવડીઓ યોગ્ય પ્રકાશમાં વૈભવશાળી લાગતાં હતાં. છતમાં લટકતી ઝુમ્મરોની વચ્ચે વૃંદાવન રાસલીલાનું દીપી રહ્યું હતું. શૃંગારરંગ ચિત્ર. એટલું ખરું કે ખેપટ-કચરો-ખર્વા સુધ્ધાં ન હતાં. ખૂણેખૂણો સ્વચ્છ. પાટ-ચોપાટ ફરતે આંટો લગાવ્યો. ગૃહમંડપમાં રહેલા રાણીઓના ઓરડા જોવાનો વિચાર જાગ્યો. ઓરડાઓના મોંઢે તાળાં. કુંચીઓ ન હતી. બારણાની તિરાડોમાંથી અંદર દેખવાનો અડધોપડધો પ્રયત્ન આદરેલો. પહેલા ઓરડામાં રાધિકાનું મોહક ચિત્ર. ખાટલો પાથરેલો હતો. ગાદલું ઓછાડ કસબવાળાં. જોડે જળભરેલી ગાગર પડી હતી. છતમાં ઝાલર ચૂપ. સુખડમઢ્યું દર્પણ ઝગમગ થતું હતું. બીજા ઓરડે હતું ચિત્ર મૃગકન્યાનું. ખાલીખટ ખાટલો. બિછાત કિનખાબી. એક ગોળ-અર્ધગોળ અરીસો ચાંદરણાં વેરતો હતો. અફીણ ભરી તાંબાકૂંડી ઉપર પવાલો. ઝુમ્મરો ટણિંગ ટણિંગ વાગતી હતી. ત્રીજા ઓરડે જઈને નીરખ્યું તો રણકયું સારસજોડું. ચીર ચીર ગૂંથ્યા ખાટ-લામાં બેઠી હતી. ગજીરંગની ગદાલી. તામ્રકુંભ પર જવારા, તથા દર્પણ સામે તાકતું મૂગું એક દર્પણ, ચોથા ઓરડે વરતાયું નારી સાથે નાગનું સ્વપ્નબિંબ. ચળક ચળક કાંચળી, ફાટ ફાટ કોડારત ખાટ. ઊડતો ગુલાલ. ભીંજ્યા થટ કોરોકટ, પછી છેલ્લે દેખ્યો પાંચમો ઓરડો. એમાં સાંભળ્યો મેઘમલ્હાર સુણ્યા મોરટહુકા. ઇન્દ્રધનુ શા પલંગ હીંચકા. અતલસના પાથરણાંમાં રમતી હતી અગોહડીઓ. ગૂગળધૂપ ઊંડે પૂરબહાર. જળ હતું કૂંજામાં. કૂંજો તો ફૂલદાર, અને પડ્યો હતો સૂનમૂન ભોંય ઉપર એક રંગબેરંગી હાથપંખો.

કેટલાય વરસોથી ઊભેલો રાજમહેલ. એના ખંડ ખંડ હજી અકબંધ હતા. નર્તકીઓના નાચ, દાસીઓની હરફર, કુંભ, ચરુ, થાળી પછડાયાના પડઘા. પાષાણ પાષાણ, રિસામણાં-મનામણાં, દાવઝઘડા, કોઈનાં હાસ્ય તો કોઈનાં આંસુ કેટકેટલું સાચવી રાખ્યું હશે એણે પોતાની નાભિમાં. બારીબારણાં

ગોખજાળિયાં – ભીંતો ખૂણેખૂણા તથા છાજલી છજાંઓએ કશુંય વેડફી કાઢ્યું ન હતું. અને મહેલ ગમી ઊઠેલો. ઘણીવાર થયું હતું કે બે-ત્રણ વખત રાજ મહેલને જોતો ન હોઉં! પાછી ચૂપચાપ પડેલી ચીજવસ્તુઓ ઓળખતી હોય એમ ઊલટી આપીને બાઝી પડતી હતી. પેલો ભાતીગળ છાયપંખો તો સહજ કેવો હસમુખો બની ગયો હતો? રાજમહેલ સાથે જુગજૂનો નાતો હોય એવું લાગતું હતું; નહીં તો ઊંડે ઊંડેથી કોઈક ખેંચી રહ્યું ન હોય. એક જમાનાનો હું વિજયવંત રાજવી દાખલ થતો હોઉં ને કોઈક સુંદર સુંદર ઠસ્સાદાર રાણી સામે આવીને પુષ્પહાર પહેરાવી દેશે તો બીજી-ત્રીજી એક સાથે પાણી, ચોથી મધ, પાંચમી સોળસોળ દાસીઓ સાથે સેવાપૂજા આરતી. હમણાં ઝાંઝર રણકી ઊઠશે અને આખો મહેલ રુમઝુમ નૃત્યના—

મહેલના ઘણા ઓરડાઓ હતા. ક્યાંય ગંદા ગોબરા નહીં. ખંડ ખંડ સફાઈપૂરા. પેલો રખેવાળ સાફ રાખતો હશે એમ માની લીધું હતું. દરેક સજ-લાઓ બંધિયાર નહીં હોય. નહી હોય ક્યાંય દુર્ગંધ. પછી હું આગળ વધતો રંગવૈભવ ખંડમાં આવ્યો એ સરસ સોહામણો ઓરડો હતો. ચાર ભીંતે ચાર ગોખલા. એક ગોખમાં દુર્ગા. બીજામાં ગણેશ. ચારપાં અભરાઈઓની વ્યવસ્થા, એની ધારે ધારે ભાપસરના તામ્રલોટા, ઉપર તાંબાના કોડિયાં મૂક્યાં હતાં. ગોખ નીચે પાટલા સાથે ઊભેલી દીવીઓ. ખૂણે ખૂણે ઉતરડો શોભતી હતી. પાંચમી ઉનરડ ભીંતળિયા મધ્યમાં જાણે લક્ષ્મીદેવી ઊભાં. એની ચોતરફ સિંદૂરરંગ્યા આરસના કૂંડાળાં. એમાં ક્યાંક ક્યાંક કંકુપગલાંની છાપો હતી. ઊંચે ખનિજ દ્રવ્યોનો ગોળ ધાતુછત્રપટ જડેલો. એમાં ચાંદીનાં આભલાં ઝબૂકે. વચ્ચે સોનાની ઝાલર હતી. એની અસંખ્ય ઝૂલણ ઘૂઘરીઓમાં હવાતેજનો હળવો પમરાટ સચવાયો હતો. કેવું અપૂર્વ દૃશ્ય! ઓરડામાં ઘડીક દીવા પ્રકટે, પાછા ઓલ-વાય, પાછા દીવા. પાછી કોઈક મારે ફૂંક ..

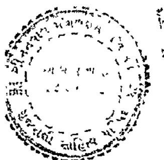
છેવટે એ ઓરડામાંથી અંધારાઅજવાળાનો ટેકો લઈને આગળ છેલ્લા ખંડમાં પ્રવેશ્યો. સામે દીવાલે ઝળહળ સૂર્યદેવતાની સુવર્ણચકતકતી. એમાંથી કપૂર-કેશરનો અર્ક ખરતો હતો. તળિયે ભૂમિ પર રહેલા સાત સાત માટીના ઘોડાઓ. ઊજળા ઊજળા...એમની ખરીઓમાંથી ઊડતાઓ જેવી અનેક ઊડતી હતી. સોનામહોરો. અંદર કશુંય ન હોવા છતાં ભર્યું ભર્યું લાગતું હતું. મારા મહાન સમાન હતું છેલ્લા ઓરડાનું નિજત્વ. સૂર્યદેવતાની પાસપાસે બીજા બે કમરા. એક કમરો ઉઘાડો અને બીજો હતો તાળાબંધ. મને ખુલ્લા કમરાને માણી લેવાની પહેલી લાલસા ઉપડી. ધીરે ચાલીને નિહાળ્યું તો એ ખાલીખટ.

એતદ્

એમાં કશું ય નહીં. ન હતી મનુષ્ય, પ્રાણી કે પંખીની નિશાની. એક ગરોળી ચોંટી હતી ભીંત. નીચે ફીડો સંતાઈ-ઉછળી તથા તમરાં ઠંસારીઓના ત્રસમ્ ત્રસમ્ કીર્ઈઈ ક્રીક...અવાજો...

હું ત્યાંથી પાછો વળી બંધ કમરા પાસે આવી ઊભો રહ્યો. ચાવી તો હતી. તાળું ખોલ્યું, આગળો ઉઘાડયો ને ધીમો ધક્કો આપી બારણાં ઠેલીને જોયું તો પેલો રખેવાળ. અંદર આખું આખું અંધારું ચૂપકીદી. ક્યાંય બારી, જાળિયું, ભોંયરું કે દાદર જેવું ય કાંઈ નહીં, ને એ એકલો ઓરડામાં બેઠો હતો. પાસું એની બે બાજુ હતાં પટોળું અને કુંભ. માથા ઉપર ગોફેણ લટકતી હતી.

અને હું એ ઓરડાનાં બારણાં ઝટપટ વાખી દઈને મહેલના ખંડ ઉપ-ખંડના ભૂગર્ભને ઢંઢોળતો-ખખડાવતો શ્વાસભેર દોડતો દરવાજાની ગળકબારી કૂદી પડીને બહાર આવી ઊભો. પેલો રખેવાળ દેખાયેલો નહીં. ન હતો ભાલો, ગોફેણ કે એના જોડા. ફક્ત શિલા પર મારી વસ્તુઓ કેમેરા-કાંબળ-બગલથેલો અને ચંપલ પડયાં હતાં. જાગતો હતો એકલો સન્નાટો.



રમેશ ઘ. ઓઝા

ભાસનાં મહાભારત રૂપકો   એકાંકી નાટ્યસંવિધાનના સંદર્ભમાં

સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની ચર્ચામાં નાટ્યપ્રકારોના વૈવિધ્યની વ્યવસ્થિત વિચારણા કરવામાં આવી છે. પ્રત્યેકનાં ગુણલક્ષણો ઝીણવટથી નિરૂપવામાં આવ્યાં છે એ ખરું, પણ નાટ્યકૃતિઓ રૂપે એ બધાનાં ઉદાહરણો પ્રાપ્ત થતાં નથી તે સંજોગોમાં ભાસે રચેલાં કહેવાતાં વિવિધ પ્રકારનાં નાટકો ધ્યાનાર્હ છે. એમના વિષય તેમજ રચનાવિધાન સંબંધે ઘણી ચર્ચા થતી રહી છે. આ ચર્ચાનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં બિંદુઓ આવાં છે.

૧. ભાસરચિત કહેવાતાં અને દક્ષિણમાંથી મળેલાં નાટકોનું વાસ્તવિક કર્તૃત્વ ભાસનું જ છે ખરું? ૨. આ નાટકોમાં જેને મહાભારત કથા પર આધારિત રૂપકોનાં જૂથમાં મૂકવામાં આવે છે તે કૃતિઓને અલગ અલગ કૃતિઓ ગણવી કે એક જ વિષયસામ્યની દૃષ્ટિએ એક વિષયનો તબક્કાવાર વિકાસ નિરૂપતી એક જ કૃતિનાં અંગો ગણવાં? ૩. જો એ દરેકને એક સ્વતંત્ર કૃતિ ગણીએ તો તે દરેક કૃતિ સ્વયંસંપૂર્ણ છે ખરી? અને જો એમને જૂથ રૂપે એક વિષયનો ક્રમિક વિકાસ નિરૂપતાં ઘટક અંગરૂપ નાટ્યખંડો ગણીએ તો તેમની વચ્ચે પરસ્પર સંશ્લિષ્ટતાવાળું

અનુસંધાન છે ખરું ? ૪. નાટ્યતત્ત્વની દૃષ્ટિએ આ નાટકોની વિશેષતા કઈ ? ૫. એક જ અંકના રચનાવિસ્તારમાં અને મર્યાદિત સમયાવધિમાં પ્રારંભ અને પર્યવસાન પામતી એમની ક્રિયાને આપણે પશ્ચિમના એકાંકી નાટ્યપ્રકાર સાથે કોઈ રીતે સરખાવી શકીએ ખરા ?

તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ જોતાં મહાભારત આધારિત આ નાટકો તેમના વસ્તુ-વિકાસ પાત્રનિરૂપણ અને રચનાવિધાનની દૃષ્ટિએ એકાંકી નાટક સાથે કેવી તુલના ખમી શકે તે તપાસવું રસપ્રદ બને. એકાંકી સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ ભાસનાં આ રૂપકો વિષે થોડાક વિચારણીય મુદ્દાઓ અહીં પ્રસ્તુત છે. અહીં એક સ્પષ્ટતા પ્રારંભે જ કરીએ કે મહાભારત આધારિત આ કૃતિઓમાંની દરેક કૃતિ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ એકસરખી કક્ષાની નથી. વિસ્તારની દૃષ્ટિએ **ઊરુભંગ** આ બધામાં સૌથી લાંબું છે તો **કર્ણભાર** સૌથી ટૂંકું. પણ સૌથી ટૂંકું છે તે કલાદૃષ્ટિએ સૌથી વિશેષ ધ્યાનાર્હ છે. પ્રસ્તુત ચર્ચામાં **ઊરુભંગ**નો સમાવેશ સહેતુક નથી કર્યો, કારણ વિસ્તારને લીધે તેમજ નાટ્યબંધની શિથિલતાને લીધે **ઊરુભંગ**માં જે રીતે ક્રિયાવિકાસ સધાય છે તે આ તુલનાત્મક ચર્ચામાં તુલનાયોગ્ય નથી જણાતું એટલે આ પંચનાટ્ય સમુચ્ચયમાંથી કેવળ ચાર **મધ્યમવ્યાયોગ, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ** અને **કર્ણભાર** પર જ ચર્ચા કેન્દ્રિત કરી છે.

મધ્યમવ્યાયોગ એ રૂપકના પેટાપ્રકાર 'વ્યાયોગ' સ્વરૂપની રચના છે તે તો એના શીર્ષકથી જ સૂચવાઈ જાય છે. એ પ્રકારનાં જ લક્ષણો નાટ્યશાસ્ત્ર-વિદોએ નિરૂપ્યાં છે તેમાં આપણને બે લક્ષણોમાં વિશેષ રસ પડે એવું છે અને તે એ કે વ્યાયોગમાં એક જ અંક હોય અને તેમાં નિરૂપેલી નાટ્યક્રિયાનો સમય વ્યાપ એક જ દિવસનો હોય. એક જ દિવસની આ કાળમર્યાદાને કારણે એના ક્રિયાનિરૂપણમાં સુગ્રથિતતા અને સઘનતા અથવા સમય અને સ્થળની એકતા સિદ્ધ કરવાની અનુકૂળતા રહે અને અંક તો એનો એક જ હોય એટલે વ્યાયોગને એ રીતે એકાંકી કહેવાની સામાન્ય ભૂમિકા તો છે એમ કહેવાય. પણ પ્રખ્યાત નાયક હોવો, સ્ત્રીપાત્રોની અલ્પસંખ્યા હોવી ને પુરુષપાત્રોનાં બહુલતા હોવી તથા સ્ત્રીને કારણે ન થયું હોય એવું યુદ્ધ અથવા બાહુયુદ્ધ આવશ્યક રીતે નિરૂપ્યવિષય હોવું એ બધાં લક્ષણો સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓ તરીકે ઘટાવવાં જોઈએ. એને એકાંકી નાટ્યપ્રકારની રચનાનાં અંગો ન ગણી શકાય. એકાંકી નાટ્યપ્રકાર અત્યંત આધુનિક પ્રકાર છે અને એનું કલાકીય પરિમાણ ક્રિયા અને પાત્ર પરત્વે આગવા દૃષ્ટિકોણની

નીપજ હોય છે. એમાં વિષયવૈવિધ્ય, નિરૂપણવૈવિધ્ય એટલું બધું જોવા મળે છે કે એને વ્યાયોગની રીતે વ્યાખ્યાબદ્ધ કરી શકાય નહિ. વળી સંસ્કૃત વિવેચનપરંપરામાં પણ પાત્રનિરૂપણ, રસનિષ્પત્તિ, ક્રિયાનું પૃથક્કરણ વગેરે માટેનાં અભિગમ પશ્ચિમપ્રાપ્ત સાહિત્યસ્વરૂપો અને પશ્ચિમપ્રાપ્ત વિવેચન અભિગમની સરખામણીમાં એટલાં બધાં જુદાં છે કે તુલનાત્મક અભ્યાસના આ પ્રયત્નમાં વિભાવના સંબંધે થોડુંક સમાધાન કરવું અનિવાર્ય બને.

મધ્યમવ્યાયોગમાં કુંતીના ત્રણ પુત્રોમાં મધ્યમ એવો ભીમ અને વૃદ્ધ બ્રાહ્મણના ત્રણ પુત્રો પૈકી વચેટપુત્ર એમ બે મધ્યમો આકસ્મિક ભેગા થઈ જાય છે. અને ત્યાર પછી બ્રાહ્મણના મધ્યમપુત્રને બદલે પંચ પાંડવોમાં મધ્યમ એવો ભીમ ઘટોત્કચ સાથે બાહુયુદ્ધમાં ઊતરે છે અને એ દ્વારા એનું અને હિડિમ્બાનું મિલન થાય છે. આમાં ભીમનું અને બ્રાહ્મણપરિવારનું મિલન એક આકસ્મિક ઘટના છે તો ભીમનું અને હિડિમ્બાનું મિલન બીજી આકસ્મિક ઘટના છે અને તે ભીમ ઘટોત્કચની સોહરાબ–રુસ્તમી લડાઈનાં પરિણામરૂપે બનતી ઘટના છે. રચનાની દૃષ્ટિએ આ નાટકમાં રહેલી વિસંગતિઓની ઘણી ચર્ચા થઈ છે. એમાં સૌથી મોટી વિસંગતિ એ ગણવામાં આવી છે કે ભીમ ઘટોત્કચ સભે તે હિડિમ્બાએ જાણીને કરેલી યોજના છે. એ માટે પોતે પુત્રને નાસ્તા માટે મનુષ્ય વ્યક્તિને પકડી લાવવાનું કહ્યું તે સહેતુક હતું હિડિમ્બાએ ભીમને મળવું છે અને એ માટે એણે ભોજન માટેની યુક્તિ રચી છે એવો જી. કે. ભટનો મત નાટકમાં આવતી આ વિસંગતિ સમજાવવા વ્યક્ત થયો છે. પણ વસ્તુતઃ એકાંકી તરીકે નાટકની સમગ્ર ક્રિયાનું ચાલકબળ જ આ યુક્તિ ruse છે. છે. નાટકના એકાદપાત્રે પ્રયોજેલી આવી એકાદ યુક્તિમાંથી એકાંકીનો ક્રિયા-કલાપ ઊભો કરવાની રીતિ પશ્ચિમનાં એકાંકીઓમાં તો ઘણી જાણીતી છે. એકાંકીમાં જે કંઈ અલ્પઘટના બને તેના મૂળમાં ઘણી વાર આવી કોઈ યુક્તિ હોય. એ. ડી. શાસ્ત્રી નાટ્યકારે કરેલી યોજનાની સૌથી મોટી વિસંગતિ એ ગણે છે કે હિડિમ્બાએ વિચારેલી યુક્તિ અને ઇષ્ટ પરિણામને સ્વીકારવા માટે આપણે ઘણુંબધું માની લેવું પડે છે. પણ કોઈ પણ કલાકૃતિમાં કેટલુંક માની લેવું, કેટલુંક Willing suspension of disbelief કરવું ભાવકપક્ષે અનિવાર્ય શરત ગણાય.

સંસ્કૃત નાટકોમાં નિરૂપ્ય વિષય તરીકે મહદંશે ખ્યાતકથા જ પ્રયોજાતી હોય છે તે જાણીતું છે. આવી સ્થિતિમાં ક્યારેક ભાવકનું મન એ મૂળ કથામાંના ફેરફારોને સ્વીકારવા ઝટ તૈયાર ન થાય તેવું બને. પણ કોઈ

જાણીતી કથા પર આધારિત કલાકૃતિના નિર્માણમાં પ્રવૃત્ત થતા સર્જકને તો પોતે જે કલાસ્વરૂપ અપનાવે તેને અનુરૂપ કથાને ઢાળવી પડતી હોય છે. કેટલાક પ્રસંગો તજી દેવા, કેટલાકનો વિસ્તાર યા સંક્ષેપ કરવો, કેટલાક ઉમેરવાનો કલાપ્રપંચ ટીકાકારે સમજવો જોઈએ. આપણી એક માત્ર નિસ્બત એ હોય કે આ કે તે કથાસ્વરૂપમાં જે કોઈ ફેરફારો થયા હોય તે કૃતિની આંતર આવશ્યકતાને અનુરૂપ છે કે કેમ. અલબત્ત, મધ્યમવ્યાયોગ કંઈ અપૂર્વ કલાકૃતિ છે એમ ન કહી શકાય. પણ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ આવાં એકાંકી રૂપકોની રચનાકલા સંબંધે ભાસ જેવા નાટ્યકલાવિદે જે અનેક નવી શક્યતાઓના નિર્દેશો આપ્યા છે તેમાં પ્રસ્તુત નાટકોમાંનો યુક્તિ પ્રસંગ પણ એક છે એમ કહી શકાય.

એ. ડી. શાસ્ત્રી વધુમાં એમ પણ ઉમેરે છે કે પાંડવો આ જંગલમાં જ છે અને છતાં નાટ્યક્રિયાના પ્રસંગે એકલો ભીમ જ દૃંદની જગાએ ઉપસ્થિત છે. ઘટોત્કચ બ્રાહ્મણના મધ્યમ પુત્રને પકડે ત્યારે એકલો એ જ એને છોડાવવા હાજર હશે એવી ખબર હિડિમ્બાને અગાઉથી જ હોય તો એને આવી યુક્તિ કરવાની પણ શી જરૂર? ભીમ સાથેનું મિલન તો હિડિમ્બા વાંછે છે, અને એ એકલો અમુક જગ્યાએ હાજર રહેવાનો હોય તો હિડિમ્બા પોતે પણ ત્યાં જઈ શકી હોત નકામી જ લેખકને નાટક લખવાની તકલીફ આપી ને?' આવું વિધાન કરનાર વ્યક્તિ પોતાના કાર્યમાં ગંભીર છે ખરી? એ કલાપ્રક્રિયા સમજાવે છે કે ભાવકો સમક્ષ વિનોદ કરે છે? હિડિમ્બાએ કોઈને કશી તકલીફ આપી નથી. નાટકને નાટક યોગ્ય બનાવવા સર્જકે કલાપુરુષાર્થ કર્યો છે ખરો. નાટકનો આવો કલાપ્રપંચ નિર્માણ કરવાનું એને આવશ્યક જણાયું છે. કલાકીય યુક્તિઓને જો આપણે મિથ્યા ગણાવીએ તો તો કોઈપણ કલાકૃતિ મિથ્યાપ્રપંચથી ભરપૂર ગણાય. કાલિદાસે શા માટે શાપ પ્રસંગ અને મુદ્રિકાના અભિજ્ઞાનની યોજના કરી? ભાસે શા માટે વાસવદત્તાના બળી જવાની અફવા પ્રયોજી? ભવભૂતિએ શા માટે સીતાની અદૃશ્ય હાજરી દ્વારા રામને પશ્ચાત્તાપનો મોકો આપ્યો? પિતાના પ્રેતનો આદેશ મળતાં જ હેમ્લેટે શા માટે કાકાની હત્યા ન કરી નાખી? એમ કર્યું હોત તો શેક્સપિયરને નાટક લાંબું કરવાની તકલીફ જ ન લેવી પડતને? પણ આવા મિથ્યા પ્રશ્નો કોઈ કરતું નથી. હેમ્લેટમાં ક્રિયાવિલંબ delayed actionની નાટ્યયુક્તિમાં જ તો એના પાત્રની સંકુલતા પ્રકટાવવાનો અવકાશ મળે છે. એટલે હિડિમ્બાની યુક્તિ એટલે કે નાટ્યકારે હિડિમ્બા પાસે કરાવેલી આવી યુક્તિ એ જ તો નાટકનું રસસ્થાન છે એની બીજી કેટલીક વિસંગતિઓ છતાં.

દૂતવાક્ય મહાભારતકથામાં યુદ્ધ પૂર્વે યુદ્ધ નિવારણના અંતિ પ્રયાસ રૂપે કૃષ્ણ વિષ્ટિકારદૂત બનીને દુર્યોધન સાથે જે સંવાદ કરે છે તેનું નિરૂપણ કરે છે. મહાભારતમાં વિસ્તૃત રીતે નિરૂપાયેલા આ પ્રસંગને એકાંકીની રચનામાં ઢાળવા માટે લેખકે કરેલા ફેરફારો એકાંકી માટે આવશ્યક એવી condensed actionની એમની દષ્ટિનો પરિચય આપે છે પણ એને condense કર્યા પછી એની ક્રિયાનું પુનર્ગઠન restructuring કરવામાં નાટ્યલેખકે કૌશલ બતાવ્યું નથી. એમાં વિસંગતિઓ ઘણી છે, શિથિલસૂત્રો loose ends પણ રહી ગયાં છે. મંત્રણા દરમ્યાન દુર્યોધન ક્રોધે ભરાય તે તો તેના પાત્રને અનુરૂપ છે પણ પછી તે આયુધો લેવા જાય છે અને પાછો આવતો જ નથી. અંતમાં ધૃતરાષ્ટ્ર પણ જતા રહે છે ખરેખર તો દૂત તરીકે કૃષ્ણ આવ્યા છે અને દૂતકર્મ સફળ ન નીવડતાં એ જતા રહે એવી અપેક્ષા રહે. આમ છતાં અહીં જે ક્રિયાવેગ અને ક્રિયાવિકાસની ઝડ છે તે એકાંકીને અનુરૂપ છે. આ નાટકના લેખકને રંગભૂમિની ટેકનિકનો સારો ખ્યાલ છે તે તો જે રીતે એણે વસ્તુને compact બનાવ્યું છે, પાત્રોની સંખ્યા અલ્પતમ બનાવી છે અને આકાશ-ભાષિતનો જે નાટ્યાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે તે પરથી જોઈ શકાય છે. રંગભૂમિ પર એક પણ પાત્ર નથી તે છતાં એક એકનાં નામ દઈને દુર્યોધન એમને મન્ત્રશાળામાં પ્રવેશ કરવા વિનંતી કરે છે એ યોજનામાં mimeના નાટ્યઅંશો હોવાનું માની શકાય અને એ માટે ભાવકે પોતાની કલ્પનાને સતેજ કરવી પડે. નાટ્યકારે ધૃતરાષ્ટ્રની કાલ્પનિક ઉપસ્થિતિ છતાં દુર્યોધનમાં રાજત્વ આરોપ્યું છે. તેને કદાચ નાટ્યદષ્ટિએ સહેતુક કરેલો ફેરફાર poetic licence ગણી શકાય. એમ કરીને લેખકે દુર્યોધનના દર્પભર્યા પાત્રને ઉપસાવવા ધાર્યું છે. એટલે એને રાજા તરીકે સ્વીકાર લઈએ. એ ન બેસે ત્યાં સુધી મન્ત્રગૃહમાં પધારેલા બીજા મહાનુભાવો પણ બેસતા નથી એ બનાવવા દુર્યોધન પાસે ભાવભાવો gesturesની નટકલાને ઉપયોગ વિચાર્યો છે તે નાટકની ટેકનિકની દષ્ટિએ ઘણું આકર્ષક તત્ત્વ છે.

પણ નાટ્યદષ્ટિએ સૌથી વધુ આકર્ષક બાબત આના કેન્દ્રીય ભાવના નિરૂપણમાં રહેલી જણાય છે. દૂતવાક્યનો વિષય છે કૃષ્ણના દૂતકર્મની દુર્યોધનની અડોડાઈને કારણે નિષ્ફળતા. કૃષ્ણ-દુર્યોધન જેમ જેમ મંત્રણા કરતા જાય તેમ તેમ તનાવ tension વધતો જાય. દુર્યોધનના મહાભારત નિરૂપિત પાત્રને વફાદાર રહીને લેખકે એના આલેખનમાં થોડીક પણ બળકટ રેખાઓ દ્વારા સરસ ચિત્રણ કર્યું છે અને એ રીતે એકાંકી નાટ્યમાં પાત્રનિરૂપણની હથોટી બતાવી છે. ગૌરીપ્રસાદ ઝાલા યોગ્ય રીતે જ કહે છે—

In Dutawakya we have not only a powerful dramatic theme rising to a crescendo but an example of unusually bold stage-technique not paralalled in Sanskrit drama.

જો કે ઇઓનેસ્કોના Chairs સાથેની એમની સરખામણી ઉપરછલ્લી છે અને gesturesના ઉપયોગ પૂરતી જ સ્વીકારી શકાય. પણ જે નાટ્યપરંપરામાં gestures-mimeનો ઉપયોગ નહોતો તેમાં આવો પ્રયોગ કરનાર નાટ્યકાર – પછી તે ભાસ હોય કે ગમે તેની નાટ્યાત્મક સૂઝ દાદ માગી લે ખરી. એટલે ઉપર કહેલી કેટલીક ગૌણ વિસંગતિઓ છતાં એક સારા, નાટ્યદૃષ્ટિએ પ્રભાવશાળી એકાંકી તરીકે દૂતવાક્યને જોઈ શકાય. વિન્ટરનિટ્ઝ એને જે રીતે fragment કહેવા પ્રેરાયા છે તેવું fragment આ નથી, અથવા તો એમ કહીએ કે **મહાભારત**ના નાના નાના કથાનકો પર આધારિત કોઈ પણ નાની કૃતિને સમગ્ર મહાકાવ્યના સંદર્ભમાં તો fragment જ કહી શકાય પણ એને એક સ્વયંસંપૂર્ણ કલાકૃતિ તરીકે જોઈએ તો તે આપણી અપેક્ષાઓ સંતોષે છે કે નહિ તે જ આપણી મુખ્ય નિસ્બત હોય. બાકી તો વ્યાયોગ પ્રકારનાં અને **મહાભારત** પર આધારિત આ પરિચય નાટકોને fragments જ કહેવા પડે. એકલા **દૂતવાક્યને** જ શા માટે અલગ તારવવું જોઈએ? મીરવર્થ ફ્રેગમેન્ટ સંબંધી વિન્ટરનિટ્ઝના મતને એવી રીતે ઘટાવે છે કે, **દૂતવાક્ય**, **દૂતઘટોત્કચ** અને **ઊરુભંગ** એ ત્રણ મળીને એક tragical trilogy બને છે. આવું અનુમાન આ ત્રણેમાં દુર્યોધનનું પાત્ર આવતું હોવાથી પ્રેરાયું હોવાનો સંભવ છે પણ trilogyમાં કથાતંતુનું સાતત્ય હોય. એક કથામાંથી બીજી કથા એની જ direct corollary તરીકે પરિણમતી હોય ત્યારે trilogy બને. Greek tragic trilogyનો વિચાર કરતાં આ વાત સ્પષ્ટ થાય. અહીં ત્રણે નાટકોની કથા **મહાભારત**માં છે એ ખરું, પણ તેના અંકોડા એક બીજા વચ્ચે સીધી રીતે સંકળાયેલા નથી, એટલે એને trilogy કહેવાનું યુક્તિસંગત નથી લાગતું. રચનાવિધાનની દૃષ્ટિએ **દૂતવાક્યને** એક સ્વતંત્ર, સ્વયંપર્યાપ્ત કૃતિ તરીકે જોવી જોઈએ – અને એ રીતે જોતાં એમાં આપણને એકાંકીના આધુનિક સ્વરૂપ સાથેનું ઘણું સામ્ય જણાય છે.

કર્ણભાર એક નિતાન્ત સુંદર, કરુણરસગર્ભ, રચનારીતિમાં સુઘટ્ટ અને સ્વયંસંપૂર્ણ તથા એકાંકી નાટ્ય પ્રકારની વિભાવનામાં ઘણી રીતે બંધબેસતું આવે એવું રૂપકનાટ્ય છે. **મહાભારત**ની વિપુલ પાત્રસૃષ્ટિમાં કર્ણ પૌરુષબળે પ્રાપ્ત નિયતિ સામે લડે છે તેનાથી એનું પાત્ર તેજસ્વી ગૌરવથી આભાસિત

બનેલું છે. એમ માનવાનું મન થાય છે કે કદાચ મહાભારતકારને પણ કર્ણ માટે પક્ષપાત હશે. એ જે હોય તે, પણ ત્યાર પછી આજ સુધીના અનેક સર્જકોએ કર્ણના પાત્રમાં રહેલા કારુણ્યને – એના tragic potentialને પિછાણીને વિવિધ રીતે આલેખ્યું છે. સંસ્કૃત નાટ્યકવિઓમાં નાટ્યતત્ત્વની અનન્ય પકડ ધરાવનાર ભાસે આ પાત્રના કરુણતાની ક્ષણને કેન્દ્રમાં રાખી કરેલી કર્ણભારની રચના એની નાટ્યશક્તિનો અચ્છો પરિચય આપે છે

કોઈ અજ્ઞાત કે જ્ઞાત શાપપ્રભાવ વ્યક્તિજીવનમાં ઝંઝાવાત પેદા કરે અને એને કરુણનિયતિ તરફ અપ્રતિકાર્યપણે લઈ જાય એ વિષય ગ્રીક ટ્રેજેડીમાં પણ કેન્દ્રસ્થાને રહેલો છે. અહીં કર્ણભારમાં પણ શાપના motifને કારુણ્યના કારણરૂપે નિરૂપવાનું મૂળકથા અનુસાર અનિવાર્ય છે જ, પણ ગ્રીક ટ્રેજેડીનાં કરુણ પાત્ર કરતાં કર્ણના પાત્રને એક વધારાનું પરિમાણ છે જે એના પાત્રને વધારે સંકુલ બનાવે છે. આ પરિમાણ છે શાપની પાત્રચિત્તમાં અભિજ્ઞતા. ઇડિપસ માતા સાથે શૈયાભાજન કરે તેમાં શાપ પ્રભાવ રહેલો છે, પણ એ વસ્તુથી ઇડિપસ તો સાવ અનભિજ્ઞ છે. વળી શાપ એને નથી મળ્યો, એના પિતાને મળેલો. પણ કર્ણના જીવનનું કારુણ્ય એને શાપની જે ભાનતા છે તેનાથી વધારે ઘેરું ઘુંટાય છે. શાપ મળેલો હોવો પણ તેનું ભાન ન હોવું તેનો કરુણપ્રભાવ એક પ્રકારનો હોય છે. તેમાં સ્વેચ્છાશક્તિથી ક્રિયા કરવામાં બાધા નથી આવતી પણ તેમ કરવામાં પાત્ર અજાણ્યે જ એની અપ્રતિરોધ નિયતિ તરફ દોરી જતી ક્રિયામાં મંડાવાતો હોય છે. પરંતુ પાત્રને જ્યારે શાપની અભિજ્ઞા હોય ત્યારે તો એની ઇચ્છા વિવેકશક્તિ પાસે ક્રિયા નિવારવા ક્રિયાથી અલિપ્ત રહેવાનો વિકલ્પ પણ હોય છે. તે છતાં પાત્ર જાણે છે કે એમ કરવાનો પ્રયત્ન મિથ્યા, નિરર્થક જ છે. એની નિયતિ તો શાપનિયંત્રિત છે, સ્વેચ્છા કે સંકલ્પનિયંત્રિત નહિ. તો પછી જે નિર્મિત જ છે તેને નિવારવાનો પ્રયત્ન જ શા માટે કરવો? કર્ણ યુદ્ધપ્રવૃત્ત ન થયો હોત તો શું એની નિયતિ નિવારી શકાઈ હોત? એવો પ્રશ્ન જ અપ્રસ્તુત છે. આપણે જાણીએ છીએ કે કર્ણ પ્રવૃત્તિવિમુખ નથી થતો. એ સ્વેચ્છાએ, એની નિયતિ જાણવા છતાં, યુદ્ધપ્રયાણ કરે છે. એટલે એનું યુદ્ધપ્રયાણ ખરેખર તો એનું મૃત્યુપ્રયાણ છે એ વાત એ જાણે છે. આવી ક્ષણે પાત્રમનની શું સ્થિતિ છે તે બતાવવા ભાસે કર્ણભારનો નાટ્ય ઉપક્રમ રચ્યો છે.

આ કેન્દ્રીય નાટ્યઘટનાના સંદર્ભમાં જ એના શીર્ષકની પણ સાર્થકતા જોવી રહી. અલબત્ત, કર્ણભારમ્ એ સમાસયુક્ત શીર્ષકના અર્થઘટન વિષે

ઝીલ્યો ને વ્યક્ત કર્યો છે.

પાત્રનિરૂપણની દૃષ્ટિએ જેમ એકાંકી નાટકમાં તેમ રૂપકમાં પણ એના લાઘવને લીધે પાત્રના ક્રમિક વિકાસને આલેખવનો અવકાશ હોતો નથી. એટલે આગળ જોયું તેમ એકાંકીનો નાટ્યકાર પાત્રજીવનમાંથી એવી નાટ્યક્ષણ પસંદ કરે છે કે જે બિંદુ પર સ્થિર રહી નિરૂપ્ય પાત્રના અતીત–વર્તમાનનું સંક્ષિપ્ત સમ્યક્ દર્શન કરાવીને એ દ્વારા જીવનના કોઈ ઋતને ઉદ્ઘાટિત કરી શકાય. કર્ણભારની ક્રિયા અને એ ક્રિયાના કર્તાના કરુણ જીવનરહસ્યને આલોકિત કરવા ભાસે આવી નાટ્યક્ષમ ક્ષણ પસંદ કરી છે તેમાં એમની નાટ્યકલાની સિદ્ધિ રહેલી છે. આ સમયબિંદુ પર સ્થિત કર્ણ શલ્યને પોતે કેવી રીતે અમોઘ આયુધો મેળવ્યાં અને તે સાથે જ એમને યુદ્ધ હેતુ પ્રસંગે વિફળ બનાવનાર શાપ પણ મેળવ્યો એ કહે છે: આ શાપભાનના સંદર્ભમાં જ એની વર્તમાન ચિત્તાવસ્થા દ્વારા કેવો બોધ-નો અનુભવ કરે છે તેનું અર્થગર્ભ ઈંગિત આપણને મળે છે. કર્ણના પાત્રને ઓછામાં ઓછા શબ્દો વડે પણ પરિસ્થિતિની સચોટતાના સંદર્ભમાં ઉપસાવી આપવામાં ભાસની સઘન લાઘવયુક્ત નાટ્યકલા પ્રભાવક બની છે.

ખ્યાત વસ્તુ લઈને કામ પાડનાર નાટ્યકારને માટે એક મુશ્કેલી એ હોય છે કે ખ્યાતવસ્તુને બદલ્યા વગર એનામાં અનુસ્યૂત રહેલા નાટ્યતત્ત્વને કેમ બહાર લાવવું. મૂળ વસ્તુમાં ફેરફારો અનિવાર્ય જ જણાય તો કયા અને કેટલા ફેરફારો કરવા તેનો નિર્ણય નાટ્યકારે કરવાનો રહે. એ ફેરફારો પાત્ર-પ્રસંગની મૂળ ઓળખને જ બદલી નાખે એવા પણ ન જ હોવા જોઈએ. એનો અર્થ એવો નહિ કે નવું અર્થઘટન ન આપી શકાય. નવું અર્થઘટન એ જ તો પ્રત્યેક નવા કલાપ્રપંચની મૂળભૂત ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. ભાસે એ દૃષ્ટિએ કર્ણભારમાં મૂળ મહાભારત કથામાં ગૌણ પ્રકારના ફેરફાર કરીને પ્રસંગના કેન્દ્રવર્તી પાત્રનું સંભવિત અને ગ્રાહ્ય એવું અર્થઘટન આપ્યું છે અને પ્રસંગની નાટ્યાત્મકતા પણ વધારે સારી રીતે બહાર આણી છે.

માથે ઝળુંબી રહેલી આપત્તિ, નિયતિમાં રહેલા અશુભની અભિજ્ઞા–premonition અને એની અનિવાર્યતા-અપ્રતિહાર્યતાની પ્રતીતિ દ્વારા સર્જાતી tragic predicament કર્ણભારના કર્ણને કરુણનાયકનું ગૌરવ અર્પે છે. જી. કે. ભટ્ટ એને પાત્રજન્ય કરુણતા–tragedy of character કહે છે તે ઘણે અંશે યોગ્ય છે, પણ કર્ણના પાત્રમાં આપણે જોયું તેમ નિયતિ પણ એટલું જ નિર્ણાયક પરિબળ છે જેટલું પાત્રનું ચરિત્ર. આમ કર્ણભારમાં પાત્રજન્ય

કરુણતાની સમાંતર નિયતિ–નિર્મિત કરુણતા tragedy of fate પણ રહેલી છે કર્ણના જીવનની આ અંતિમ કરુણાવસ્થા માટે એના સ્વભાવની કઈ ક્ષતિ કયા સ્ખલનને જવાબદાર લેખીશું ? માગનારને ના પાડવાની એની અશક્તિને દાનેશ્વરી હોવું તો ભારતીય પરંપરામાં વિભૂતિલક્ષણ છે. એને ક્ષતિ કેમ કહેવાય ? એનો ખુલાસો એવો છે કે Karna is generous to a fault.

એકાંકી નાટ્યપ્રકાર એક સાહિત્યિક જાતિ તરીકે પશ્ચિમમાં વીસમી સદીના આરંભે જ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. એમાં અનેક કલાકારોએ જાતજાતનાં પાત્રો, પરિસ્થિતિઓ, વિષયો લઈને પ્રયોગો કર્યા છે એ ખરું, પણ એના કોઈ પેટા પ્રકારોનો વિચાર નથી થયો. સંસ્કૃત નાટ્યવિદોએ રૂપકના અનેક પ્રકારો કલ્પ્યા છે. એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખીને જ આ પ્રકારનાં રૂપકોનો પશ્ચિમના એકાંકીઓ સાથે તુલના કરવી જોઈએ. અહીં ભાસનાં ચાર રૂપકોના સંદર્ભમાં પશ્ચિમના એકાંકી પ્રકાર સાથે કેટલાંક લક્ષણોમાં તુલના થઈ શકે એ જોવાનો પ્રયત્ન છે. એક સાહિત્યપરંપરામાં પાંગરેલી સાહિત્યકૃતિઓને બીજી પરંપરામાં વિકસિત કૃતિઓ સાથે સામ્ય-ભેદની રીતે જોવાનો અભિગમ એ અપેક્ષાએ થવો જોઈએ કે તુલના માટે પસંદ કરેલી બે કૃતિઓ, લેખકો, સાહિત્યજાતિઓ વગેરે બધી રીતે સમાન કે સમાન્તર જણાવાં જોઈએ, પણ તુલના–ભેદને જોવાનો કોઈ પણ ઉપક્રમ ભાવકની ભાવકતાને, સાહિત્યની એની સમજ અને સંવેદનાને વધારે સ્પષ્ટ, વ્યાપક, સર્વગ્રાહી બનાવે એમાં જ આવા અભિગમથી કરેલા ભાવનની સાર્થકતા રહેલી છે.

ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

!રુણ અડાલજા

ર્થઘટનમાં બહુલતાવાદ : હર્મેન્યુટિક અભિગમ

(નોંધ : આ લેખ PMLA સામયિકના મે, ૧૯૮૩ના અંકમાં પ્રગટ થયેલ પોલ ર્મસ્ટ્રોંગના લેખ 'વિખવાદી અર્થઘટનો અને બહુલતાવાદની સીમાઓ' પર મોટેભાગે ધારિત છે.)

સાહિત્યકૃતિનું કોઈ ચોક્કસ અર્થઘટન એકમાત્ર 'સાચું' અર્થઘટન છે વો દાવો ટકી શકે ખરો? આ સમસ્યાના સંદર્ભમાં સાહિત્ય-સિદ્ધાંતના ે થોડા વર્ષોથી ઘણો બધો ઊહાપોહ થઈ રહ્યો છે. સિદ્ધાંતવાદીઓના એક થનું આ તારણ છે કે કૃતિનાં અર્થઘટનની સંભાવનાઓ અમર્યાદ છે. તેઓના તનો કટ્ટર વિરોધ કરનારા બીજા કેટલાક એવું માને છે કે કોઈ પણ કૃતિનો ક અનન્ય તેમ જ ક્યારેક ને ક્યારેક તો મળી જ આવે એવો હોય છે.

ફ્રેડરિક નીત્શેનો દાવો હતો કે સત્ય જેવું કશું છે જ નહીં; સત્યની ક્ત જુદાં જુદાં અર્થઘટનોની ભરમાર. નીત્શેના અંતિમવાદી મતને કેટલાક મ સાપેક્ષતાવાદીઓએ પોતાના સૂત્ર તરીકે ઘોષિત કર્યો છે અને તેઓ એવું ત્યંતિક વિધાન કરે છે કે બધાં જ અર્થઘટનો આવશ્યકપણે 'અનર્થઘટનો' ય છે; જેના આધારે કૃતિની કોઈ ચોક્કસ વાચનતરેહ (reading)ને 'સાચી' ણી શકાય એવાં કોઈ જ ધોરણો કૃતિમાં કે એની બહાર અસ્તિત્વ નથી વતાં. સિદ્ધાંતવાદીઓના આ સાપેક્ષતાવાદી જૂથમાં 'દેરિદ' વિઘટનવાદીઓ

(હેરોલ્ડ બ્લૂમ, જ્યોફ્રિ હાર્ટમૅન, હિલીસ મીલર, તેમ જ પોલ દ મૅન) અને તેઓના પથદર્શક ઝાક દેરીદાનો સમાવેશ થાય છે. સાથે સાથે નોર્મન હોલેન્ડ, અને સ્ટેન્લી ફીશ પણ એવાં જ મંતવ્યો ધરાવે છે. આ બધાંનાં લખાણો વાંચતા પહેલી છાપ એવી જ ઊપસે કે તેઓનું વલણ ચંચળ અને રમતિયાળ છે. પણ તેઓનાં મંતવ્યોનાં અરાજકતાવાદી-શૂન્યતાવાદી સૂચિત થી વિવેચનાના ક્ષેત્રને ધરમૂળથી હચમચાવી નાંખે એવાં છે.

કૃતિનાં અર્થઘટનોની બહુલતાની કોઈ જ સીમાઓ નથી એવા ઉપરોક્ત મતનાં ભયસ્થાનો વિશે સજાગ થયેલા બીજા કેટલાંક સિદ્ધાંતવાદીઓ સક્ષમપણે એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે કૃતિનો અર્થ નિશ્ચિત તેમ જ અનન્ય હોય છે. આ અનન્યતાવાદીઓ પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં સર્જકનું પ્રયોજન, કૃતિમાં જ ઉપસ્થિત ધોરણો, કે પછી સાહીસીધી કોઠાસૂઝ ઇત્યાદિના હવાલાઓ આપે છે. આ સંદર્ભમાં ઈ. ડી. હર્શ, જુનિઅરનું પુસ્તક Validity in Interpretation' (૧૯૬૭), રને વેલેકનો Critical Inquiry-4 (૧૯૭૮)માં પ્રકાશિત લેખ 'The New Criticism : Pro and Contra', તેમ જ જ્હોન રાઇક્રૅટનું પુસ્તક 'Making Sense of literature (૧૯૭૭) વિશેષપણે પ્રસ્તુત છે. આ બધા અનન્યતાવાદીઓ પોતાનાં મંતવ્યોને જુદાં જુદાં હવાલાઓ આપી સમર્થન પૂરું પાડે છે. છતાં, એ પરિસ્થિતિનો કટ્ટર વિરોધ કરવા વિશે તેઓ સંમત છે કે અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં બહુલતાવાદના સ્વીકારથી કૃતિની નોખી નોખી વાચનતરેહો સરખી માત્રાએ 'સાચી' બની રહે.

પણ, સ્પષ્ટ છે કે ઉદ્દામ સાપેક્ષતાવાદીઓનો શૂન્યવાદ તેમ જ અનન્યતાવાદીઓની જડતા અર્થઘટનનાં ક્ષેત્રે એક સરખી રીતે અસ્વીકાર્ય છે. બન્નેમાંનો એક પણ મત વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં ઉપસ્થિત એક મહત્ત્વના વિરોધાભાસ વિશે ઉચિત ખુલાસો આપી શકતો નથી. એ વિરોધાભાસ છેઃ સાહિત્યકૃતિનાં 'ઉચિત' અર્થઘટનોના સંદર્ભમાં વિવેચકો ગંભીર મતભેદો ધરાવતા જ હોય છે; છતાં તેઓ એવા નિર્ણયો વિશે સમ્મત પણ થતા હોય છે કે કેટલીક વાચનતરેહો માત્ર 'નોખી' તરેહો નહી પણ 'ખોટી' તરેહો છે. આથી, અર્થઘટનનાં ક્ષેત્રમાં કોઈ એવો સિદ્ધાંત અપેક્ષિત છે જે આ વિરોધાભાસ વિશે ગળે ઉતરે એવો ખુલાસો આપવાની સાથે સાથે અરાજકતાવાદ તેમ જ નિરપેક્ષતાવાદ વચ્ચેનો કોઈ મધ્યમાર્ગ સૂચવી શકે. સમકાલીન સાહિત્યસિદ્ધાંતવાદીઓ પોલ આર્મસ્ટ્રૉન્ગ પોતાના લેખમાં આવા સિદ્ધાંતની રૂપરેખા વિકસાવવાનો પ્રયાસ હાથ ધરે છે. અલબત્ત, એવો પ્રયાસ હાથ ધરનારાઓમાં આર્મસ્ટ્રૉન્ગ પહેલવહેલા નથી;

તેમની પહેલાં 'Conflict of Interpretations' (૧૯૭૪)માં પૉલ રીકર તેમ જ 'Critical understanding : The Power and Limits of Pluralism' (૧૯૭૯)માં વેયન બૂથે એવા મધ્યમમાર્ગી સિદ્ધાંતો ઘડી કાઢવાના પ્રયાસો કર્યા છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગ પહેલાં તો એ ખોળી કાઢવાનો ઉપક્રમ રાખે છે કે એક જ કૃતિના સંદર્ભમાં સ્વીકૃત હોય એવી જુદી જુદી વાંચનતરેહો કયાં કારણોસર સંભવિત હોય છે. પછી, એ કારણોના આધારે તેઓ એવું સ્થાપી આપવાનો નેમ ધરાવે છે કે કોઈ કૃતિની જુદી જુદી વાચનતરેહોમાં નિવારી ન શકાય એવાં જડમૂળથી ભેદ ઉપસ્થિત હોય ત્યારે પણ પ્રમાણભૂતતાની કેટલીક કસોટીઓ વાચનતરેહોની સ્વીકાર્યતાના સંદર્ભમાં નિગ્રહો નિયંત્રણો રૂપે કાર્યરત બનતી હોય છે અને 'ઉચિત' હોવા વિશેનાં એમના દાવાઓની ચકાસણી માટે ધોરણો પૂરા પાડતી હોય છે.

* * *

એકમેકથી નોખી પડતી વાચનતરેહો કયા કારણોસર સરખી માત્રાએ સ્વીકૃત હોઈ શકે એ ખોળી કાઢવા હર્મેન્યુટિક્સ (અર્થઘટનમીમાંસા)નો અભિગમ અપનાવી, સમગ્ર અર્થઘટનપ્રવૃત્તિના મૂળ સુધી પહોંચી, સમજ પામવાની પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં આપણી માન્યતાની ભૂમિકા તપાસવી ઉપકારક નીવડે. હર્મેન્યુટિક્સનું આદિવચન છે : અર્થઘટનપ્રવૃત્તિ અનિવાર્યપણે વર્તુળાકાર છે. મૂળ પ્રાચીન ગ્રીસમાં વિકસેલી હર્મેન્યુટિક-વર્તુળની પ્રશિષ્ટ વિભાવના અનુસાર ઘટકોની સમજ એમને આવરી રહેલી અખિલાઈના સ્વરૂપ વિશેની પૂર્વસમજનું પ્રક્ષેપણ જ સંભવિત બનાવી આપે છે અને અખિલાઈનું અસલી સ્વરૂપ પામવું એ તો એનાં ઘટકો સાથે કામ પાડીએ તો જ સંભવિત છે. પરિણામે, ઘટકોનું કોઈ અખિલાઈમાં સંયોજન કરી આપતી કશીક આસ્થા, કશીક માન્યતા બધાં જ અર્થઘટનોનાં સંદર્ભમાં આવશ્યક છે. અર્થઘટન-પ્રક્રિયામાં આ માન્યતા પરિકલ્પના (hypothesis)નું સ્વરૂપ ધરાવે છે અને પ્રક્રિયા દરમ્યાન આ પરિકલ્પનાને આપણે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ વિશે પૂછતી જતી વિગતોના તેમ જ પરિસ્થિતિની અખિલ સંરચના વિશેની આપણી પૂર્વસમજના સંદર્ભો ખપમાં લઈ સતત ચકાસતા, વિકસાવતા, વધુ ને વધુ ઉચિત બનાવતા રહીએ છીએ. 'Linguistics and literary History'(૧૯૪૮)-માં લીઓ સ્પીટ્ઝર એક વિધાન કરે છે કે અર્થઘટન પામવાનો આધાર કોઈ 'આંતરિક ચાંપ'ના ખુલવા પર, ઘટકોનાં અખિલાઈ સાથેનાં સંબંધો વિશેની કોઈ 'માયાવી અંતઃસ્ફુરણા'ની ઉપલબ્ધિ પર હોય છે. 'The Implied Reader' (૧૯૭૪)માં વુલ્ફગેન્ગ આઈઝર વાંચનક્રિયાને 'સુસંગત સંઘટન'ની પ્રક્રિયારૂપે,

કૃતિપાઠનાં ઘટકોમાં સંશ્લેષ સ્થાપી આપે એવી ભાત ખોળી કાઢવાનાં સતત ચાલતી રહેતી પ્રક્રિયા રૂપે વર્ણવે છે. મુખપૃષ્ઠથી માંડીને આપણે કૃતિમાં રહેલી વિગતો ને પરિકલ્પનાઓનું—આરંભે ધૂંધળી અને કામચલાઉ અટકળોનું—પ્રક્ષેપણ કરવા સતત ખપમાં લેતા થઈએ છીએ. આગળ વધતાં એ અટકળોને આપણે કૃતિનાં ઘટકોની વિગતવાર સમજ પામવા ખપમાં લઈએ છીએ. કૃતિમાંથી ખુલતી જતી પ્રત્યેક નવી વિગત આપણા એ વિસ્તૃત સંઘટનને સંવૃદ્ધ કરવામાં, એમાં ફેરફારો કરવામાં–કે પછી વારંવાર અપવાદો નડતા રહે અને વિગતો એ સંઘટનમાં બંધબેસતી ન આવે તો એને ફગાવી દેવામાં – સહાયતા કરતી રહે છે.

હર્મેન્યુટિક-વર્તુળની આવી વિભાવનામાંથી વિવેચનાનાં સિદ્ધાંત અને વ્યવહાર વચ્ચેના સંબંધના સંદર્ભમાં ત્રણ અગત્યનાં તારણો સાંપડે છે. પહેલું તારણ એ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં અટકળો બાંધવી હંમેશાં આવશ્યક હોવાથી પરિકલ્પનાઓની સફળતા વિશે આગોતરી બાંહેધરી આપી શકે એવાં કોઈ જ નિયમો ઘડી કાઢવા સંભવિત નથી. સુફિયાણા સિદ્ધાન્તવાદીઓ અને પારંગત વિવેચકોને ય કે.ઈ કોઈ વાર કૃતિની રૂપરચના પોતાના વિશે કોઈ અણસાર આપે એની પ્રતીક્ષામાં શૂન્યમનસ્કપણે પૃષ્ઠોને તાકતા રહેવું પડે છે. નવા નિશાળિયાઓની ખેવના હોય છે કે કોઈક દિવસ તેઓ અર્થઘટનકળામાં એટલા પારંગત બની જશે કે કોઈ પણ કૃતિનો અર્થ આપમેળે સમજાઈ રહેશે અને એવી સમજ પામતા પહેલાં તેઓને અટકળોની અજમાયશમાં રહેલાં અચકાટ, ગૂંચવણો તેમ જ અનિશ્ચિતતાઓનો સામનો નહીં કરવો પડે. પણ, અર્થઘટનપ્રવૃત્તિમાં વધુ ને વધુ પલોટાતા જતાં તેઓને પ્રતીતિ થાય જ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં આવશ્યકપણે સામેલ અખતરાબાજીઓથી છટકવું સંભવિત નથી. આ હકીકતો બીજું તારણ સૂચવે છે: અર્થઘટનનો કોઈ જ સિદ્ધાંત ચાંપ ખોલતાંવેંત વાંચનતરેહો પેદા કરવા લાગતું યંત્ર નથી હોતો. કોઈ પણ પદ્ધતિ ખપમાં લેતા અર્થઘટનકારે પ્રત્યેક કૃતિના સંદર્ભમાં નવેસરથી જ આરંભ કરવો પડે, અટકળોની અજમાયશ હાથ ધરવી જ પડે. અર્થઘટનપ્રવૃત્તિનો અનુભવ હોય તો થોડો લાભ થાય ખરો; અગાઉ હાથ ધરેલી અર્થઘટનપ્રક્રિયાઓને પરિણામે 'સારી' અટકળો બાંધવાનો મહાવરો હોય. પણ, પ્રત્યેક કૃતિના સંદર્ભમાં કોઈ નોખી જ પરિકલ્પના અપેક્ષિત હોય છે. આથી, ત્રીજું તારણ એવું છે કે અર્થઘટનનો કોઈ પણ સિદ્ધાંત પ્રતીતિજનક અને અસરકારક વાંચનતરેહો ઉપલબ્ધ કરાવી આપવાની બાંહેધરી ન જ આપી શકે. ખપમાં લેવાતી પદ્ધતિ ગમે તેટલી આશાસ્પદ જણાતી હોય, છતાં એ માત્ર વધતીઓછી

આપણે પ્રતીતિજનક અર્થઘટનો જ નિષ્પન્ન કરી શકે.

હર્મેન્યુટિક–વર્તુળના અંતર્ગત સામયિકતા દર્શાવી આપવાને, હેતુથી હાઈડેગરે એનું નવેસરનું અર્થઘટન આપ્યું છે. 'Being and Time' (૧૯૬૨ માં) તેઓ વિગતે જણાવે છે કે સમજ પામવાની પ્રક્રિયામાં અપેક્ષાઓ આવશ્યક સ્થાન ધરાવે છે. કોઈ વસ્તુના સંભવિત અર્થનિરતાને પ્રક્ષેપિત તેમ જ મર્યાદિત કરી આપતી દૂરંદેશિતાના માધ્યમથી આપણે એની સમજ પામી ચૂક્યા હોઈએ તો જ એનું અર્થઘટન આપવું સંભવિત બને છે. આપણાં અર્થઘટનો એ વસ્તુના અર્થોની સંભવિતતાઓનું રૂપાંતર વાસ્તવિકતાઓ (actualities)માં કરતાં રહે છે. આમ, હાઈડેગર અનુસાર, અર્થઘટન આપવું એટલે સમજણ-સંઘટનની વધુ સ્પષ્ટ, શુદ્ધ અને સમૃદ્ધ ક્રિયાઓ માટે માર્ગ મોકળો કરી આપનારી અપેક્ષાયુક્ત-સમજ (anticipatory understanding)નું 'પ્રઘટ્ટ' બિછાવવું' હર્મેન્યુટિક-વર્તુળની પરંપરાગત પરિભાષામાં અભિવ્યક્ત કરતાં હાઈડેગરનો મત એ: અખિલાઈ વિશેનું આપણું પ્રાથમિક સંવેદન આપણામાં કેટલીક ચોક્કસ અપેક્ષાઓનો સંપુટ જન્માવે છે, આગળ વધતાં એ અપેક્ષા-સંપુટ આપણા લક્ષને દોરવણી આપતો રહે છે અને એના પરિણામે ખુલતી જતી વિગતો એ અપેક્ષા-સંપુટને ચકાસતી રહે છે, એને વધુ સમૃદ્ધ બનાવતી રહે છે, સંવૃદ્ધ કરતી રહે છે. આથી, પરિકલ્પનાનું પ્રક્ષેપણ કરવું એટલે કોઈ સંભવિત ભાવિની અપેક્ષા કરવી. હાઈડેગરના મતના સમર્થનમાં એક સ્પષ્ટ હકીકત નોંધી શકાય: કોઈ કૃતિ વાંચતા હોઈએ ત્યારે ખુલતી જતી વિગતો કોઈક વાર આપણને અચરજ પમાડે છે. સ્પષ્ટ છે કે એ વિગતોના સંદર્ભમાં આપણે કોઈ અપેક્ષાઓ રાખી ન હોત તો અચરજ ન જ થયું હોત. અચરજની અનુભૂતિ એ કારણસર થાય છે કે કૃતિની વિગતો વિશેની આપણી અપેક્ષાયુક્ત સમજ ભ્રમનિરાસપાત્ર પુરવાર થાય છે.

અપેક્ષાયુક્ત-સમજની હાઈડેગરની વિભાવનામાં એવો સૂચિતાર્થ રહેલો છે કે સાહિત્યની સમજ પામવાની પ્રક્રિયામાં ઘટકોનું સંયોજન અખિલાઈના કરી આપતી પરિકલ્પનાઓ કરતાં વધુ મૂળગામી માન્યતાઓ અંતર્ગ્રથિત છે. પ્રત્યેક અર્થઘટનલક્ષી અભિગમ સાહિત્ય વિશે આગવી અપેક્ષા-યુક્ત સમજ ધરાવતો હોય છે અને એ સમજમાં અભિગમની સહુથી વધુ મૂળગામી પૂર્વધારણાઓનું પ્રતિબિંબ જોઈ શકાય. જેમ કે, ફિનોમિનોલૉજીમાં અગાઉથી જ માનવીને 'વસ્તુઓ ભણી સંગોપાયેલી શરીરસ્થ ચેતના' રૂપે લેખવામાં આવે છે. એથી, કૃતિઓનું અર્થઘટન ફિનોમિનોલૉજીમાં 'એક વિશ્વની સજાવટ પ્રદર્શિત કરતી ચેતનાની સંઘટનાઓ' એવું કરવામાં આવે છે. સંરચનાવાદમાં માનવીને

અગાઉથી જ binary વિરોધોના ભાષાકીય તર્ક (logic)થી નિયંત્રિત ચિત્ત' તરીકે ઘટાવવામાં આવે છે. એથી પુરાણકથાઓ તેમ જ અન્ય કૃતિઓને સંરચનાવાદમાં 'વિસંગતિઓ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવાના પ્રયાસો રૂપી તાર્કિક 'models' તરીકે ઘટાવી એમનું શબ્દશઃ સંઘટન હાથ ધરવામાં આવે છે. ધર્મમીમાંસક-હર્મેન્યુટિસ્ટ રુદોલ્ફ બુલ્ટમૅન Essays Philosophical and Theological' (૧૯૫૫)માં નોંધે છે : "સમગ્ર અર્થઘટનની જેમ સમગ્ર સમજ પણ પ્રશ્ન પૂછવાની તરેહ તેમજ પોતે શાના ભણી અનુલક્ષિત છે એ બન્નેથી સતત પૂર્વાભિમુખ થતી રહે છે. પરિણામે, સમજ ક્યારે ય પૂર્વધારણાઓથી મુક્ત નથી હોતી;–એટલે કે, જે વસ્તુ વિશે એ કૃતિપાઠને પ્રશ્ન પૂછતી હોય એ વસ્તુની પૂર્વસમજથી હમેશાં એનું નિયંત્રણ થતું રહેતું હોય છે." અર્થઘટન-પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં પૂર્વધારણાઓની ભૂમિકા વિશે બહોળું અભ્યાસ-સાહિત્ય ઉપલબ્ધ છે. છતાં, એની કોઈ પણ યાદીમાં હાઈડેગર, બુલ્ટમૅન, અને રીકરનાં સિદ્ધાંતો, કૉલિંગવૂડની "પ્રશ્ન અને ઉત્તરના તર્ક"ની વિભાવના, ગાડામેરનો 'પૂર્વગ્રહ'નો બચાવ, તેમ જ ટોમસ કુહ્નની 'Paradigms'ની વિભાવનાનો સમાવેશ આવશ્યક થઈ પડે.

પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિ પોતાની આગવી પરિકલ્પનાઓ પ્રક્ષેપિત કરતી હોય છે. એ પરિકલ્પનાઓ માનવીના સત્ (being), પ્રશ્નરૂપ હોય એ વસ્તુના સત્, તેમ જ સમગ્ર વિશ્વના સત્ વિશેની કેટલીક મૂળગામી માન્યતાઓનું વ્યવહારલક્ષી મૂર્તસ્વરૂપ હોય છે. મનોવિશ્લેષણ, માર્ક્સવાદ, ફિનોમિનોલોજી, સંરચનાવાદ, આદિ પ્રત્યેક અભિગમ પોતાની આગવી અર્થઘટનપદ્ધતિ ધરાવે છે, કારણ કે પ્રત્યેક અભિગમની પોતાની વિશિષ્ટ તત્ત્વમીમાંસા છે અને પ્રત્યેકની પોતીકી પૂર્વધારણાઓ છે જે અભિગમનું પ્રસ્થાનબિંદુ બની રહે છે તેમ જ હર્મેન્યુટિક ક્ષેત્રમાં અભિગમનું સ્થાન વ્યાખ્યાબદ્ધ કરી આપે છે. જેમ કે, ફ્રૉઈડવાદી માને છે કે માનવી જાતીયતાસંચાલિત પ્રાણી છે અને સાહિત્યકૃતિઓ દમન કરી નાખવામાં આવેલી જાતીય વૃત્તિઓની છદ્મવેશી અભિવ્યક્તિઓ છે; આથી, કૃતિપાઠની વિગતોનું સંયોજન એ કોઈ માર્ક્સવાદી કરતાં જુદી રીતે કરશે, કારણ કે માર્ક્સવાદી એવું માને છે કે માનવી સામાજિક-ઐતિહાસિક જીવ છે અને સમગ્ર કળા સામાજિક વર્ગનાં હિતોનું જ પ્રતિબિંબ હોય છે. આ ચર્ચામાંથી એવું તારણ સાંપડે છે કે કોઈ એક અર્થઘટનપદ્ધતિ અપનાવવી એટલે પૂર્વધારણાઓના એક ચોક્કસ સંપુટને સ્વીકૃત રાખી બીજાં બધાંનો અસ્વીકાર કરવો. એટલે કે, આસ્થા સાથે ઝંપલાવવું.

અત્યાર સુધીની ચર્ચા દરમ્યાન આર્મસ્ટ્રોન્ગે મૂળ બિનસાહિત્યિક અર્થ-

ઘટનો માટે ઘડી-કાઢવામાં આવેલી પદ્ધતિઓનાં જ ઉદાહરણો લક્ષમાં લીધા છે. પણ એ ઉદાહરણોને તેમણે ખાસ કારણસર પસંદ કર્યાં હતાં, તેમનો નેમ એ હકીકત દર્શાવી આપવાની હતી કે કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં ખપમાં લેવાતી અર્થ-ઘટનપદ્ધતિથી પ્રક્ષેપિત થતી વ્યવહારલક્ષી પરિકલ્પનાઓ વધુ મૂળગામી ધર્મ-મૂટિક પૂર્વધારણાઓનો પ્રભાવ દર્શાવતી હોય છે. પ્રસ્તુત ઉદાહરણોના સંદર્ભમાં આર્મસ્ટ્રોન્ગે સ્થાપી આપેલા મુદ્દાઓ શુદ્ધપણે સાહિત્યિક અર્થઘટનપદ્ધતિઓને ય યથાતથ લાગુ પડે છે. એ મુદ્દાઓને નવ્ય-વિવેચનના સંદર્ભમાં જોઈએ. નવ્ય વિવેચકો પૂર્વધારણાઓથી મુક્ત ઝીણવટભર્યા વાચનના હિમાયતી હતા. કોઈ પણ પ્રકારની તાત્વિક વિચારણા પરત્વે તેઓ સખત અણગમાનું નકારાત્મક વલણ ધરાવતા અને એની અવેજીએ સમજૂતીની નક્કર આવશ્યકતાઓને વળગી રહેવા પર વધુ ભાર મૂકતા હતા. છતાં, સાહિત્યિક વર્તુળોમાં આજે એ હકીકત વ્યાપકપણે સ્વીકારાય છે કે નવ્ય-વિવેચકોની સમગ્ર અર્થઘટનપ્રવૃત્તિ માનવીય વિશ્વ વિશેની કેટલીક ચોક્કસ માન્યતાઓના એક સંપુટ પર આધારિત હતી. 'literature against Itself' (૧૯૭૯)માં ગેરાલ્ડ ગ્રાફ નવ્ય-વિવેચનાની ઓળખ 'ભાષા, જ્ઞાન, અને અનુભૂતિ વિશેના આધુનિકતાવાદી ગૃહીતાના આંગડિયા' તરીકે આપે છે.

ઉપરોક્ત હકીકતને સમર્થન પૂરું પાડવા આર્મસ્ટ્રોન્ગ ક્લીન્થ બ્રૂક્સની કાવ્યમીમાંસાની તપાસ હાથ ધરે છે. બ્રૂક્સનું જાણીતું વિધાન – 'કવિતાની ભાષા વિરોધાભાસોની ભાષા છે' - પહેલી નજરે તો બસ બ્ય વિવરણક્રિયાઓની ફલશ્રુતિઓનો સાર આપતું અવિશુદ્ધ સાહિત્યિક વિધાન જ ભાસે. પણ વાસ્તવમાં બ્રૂક્સની સમગ્ર કાવ્યમીમાંસા ટી. એસ. એલિયટના 'The Metaphysical Poets' લેખમાં વિકસાવવામાં આવેલા સિદ્ધાંતોનું વિસ્તારિત રૂપ છે. એ સિદ્ધાંતોમાં એલિયટનો એવો મત અભિવ્યક્ત થાય છે કે 'કવિનાં ચૈતસિક વ્યાપારોએ ભળજબરીથી ઐક્યપૂર્ણ બનાવેલી સામગ્રીની પૃથક્‌વિધતાની કોઈ ને કોઈ માત્રા ઉપસ્થિત હોય છે.' બ્રૂક્સના મતે, 'વિરોધાભાસ' એ એકમેકથી નોખી પડતી અને મોટે વિસંગત સામગ્રીઓનું ઐક્યમાં સંઘટન કરી આપતું 'કાવ્યાત્મક વાહન' છે. પણ આવું ઐક્ય સ્થાપી આપવાના કવિતાના સામર્થ્યનું મહત્ત્વ એલિયટ માટે માત્ર રસકીય ક્ષેત્ર પૂરતું મર્યાદિત નથી. એ સામર્થ્યનો સ્વીકાર એલિયટ સમકાલીન જીવતરનાં બધાં જ ક્ષેત્રોમાં પ્રવર્તતાં ખંડિતતા, સંબંધવિચ્છેદ અને આત્મસાત્ થયા વગરની સંકુલતાઓનાં કારણોસર ઊભી થયેલી વ્યાપક સાંસ્કૃતિક કટોકટીના નિવારણ માટે કરે છે. આથી, કાવ્યાત્મક વિરોધાભાસનાં બ્રૂક્સે આપેલાં ધારદાર વિશ્લેષણો શુદ્ધપણે સાહિત્યિક નથી જ; 'પૃથક્‌વિધતામાં

ઐક્ય'ના ખ્યાલ સાથેનું મૂકસનું વળગણ જેટલી હદે આધુનિકતા વિશેના એલિયટના મતને વફાદાર રહે છે તેટલી હદે એ વિશ્લેષણોમાં એક ખાસ વિચારસરણી સાથેની ઉત્કટ પ્રતિબદ્ધતાનો ભાર વરતાય છે. પણ, હકીકત આવી હોય એ આર્મસ્ટ્રોન્ગના મતે અનિવાર્ય જ છે. કારણ કે, કૃતિના તેમ જ વિશ્વના સત્ વિશેની પૂર્વધારણાઓથી સદંતરપણે મુક્ત અર્થઘટન સંભવી ન જ શકે. સમજ પામવાનો પ્રયાસ આપણે સભાનપણે, ગૃહીતો સ્વીકાર્યા વિના હાથ ધરીએ તો પણ એમનાથી છટકી શકાતું નથી. એમનું અસલી સ્વરૂપ પિછાણ્યા વગર અજાણપણે આપણે એમને અર્થઘટનોમાં વણી લઈએ છીએ અને માની બેસીએ છીએ કે એ બધાં આપણાં ગૃહીતો નહીં પણ કૃતિમાં જ સ્થિત વિગતો છે. 'Being and Time'માં હાઈડેગર આ મુદ્દો વિગતે ચર્ચે છે.

અર્થઘટન પદ્ધતિની પૂર્વધારણાઓ અર્થઘટન પ્રક્રિયાને સહાયરૂપ નીવડવાની સાથે સાથે એને મર્યાદિત પણ કરતી હોય છે. કૃતિનું શબ્દશઃ સંઘટન હાથ ધરવા એ પૂર્વધારણાઓ એક પરિદૃશ્યબિંદુ, અવલોકન માટેનું એક એવું નિશ્ચિત સ્થાન પૂરું પાડે છે જેની અનુપસ્થિતિમાં જ્ઞાનોપાર્જન અસંભવિત થઈ પડે. કૃતિના સંદર્ભમાં પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કરવા માટે આવશ્યક એવો કોઈ ચોક્કસ અપેક્ષાસંપુટ પણ એ પૂર્વધારણાઓ ઉપલબ્ધ કરાવી આપે છે. દેખીતું છે કે એવા પ્રશ્નો અનુપસ્થિત હોય તો કૃતિ મૌન જ રહે. વળી, કૃતિના સંદર્ભમાં અટકળો બાંધવાનો આરંભ થાય ત્યારથી એ પૂર્વધારણાઓ પ્રેરણા તેમ જ માર્ગદર્શન પૂરાં પાડતી રહે છે. પણ, આવી સહાયકારક ભૂમિકા ભજવવાની સાથે સાથે પૂર્વધારણાઓ અર્થઘટનપ્રક્રિયાને મર્યાદિત પણ કરી નાખે છે, કારણ કે એક ખાસ રીતે કૃતિની સમજ ઉપલબ્ધ કરાવી આપતી વેળાએ તેઓ કૃતિને સમજવાની બીજી બધી સંભવિત તરેહોને અવરોધી નાખે છે. પ્રત્યેક અર્થઘટનલક્ષી અભિગમ કંઈક અજવાળી આપવાની સાથે જ બીજા કશાક એવાનું સંગોપન કરી નાખે છે જેને જુદી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત બીજી કોઈ સમાંતર અર્થઘટન-પદ્ધતિના ખપથી પામવું સંભવિત હોય. આમ એકેએક હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુ 'અંધત્વ' અને 'અંતર્દૃષ્ટિ'નો પોતીકો દ્વન્દ્વવાદ ધરાવે છે, એટલે કે એની પૂર્વ-ધારણાઓમાંથી નિષ્પન્ન થઈ રહેતો નિદર્શન અને સંગોપનનો એક નિશ્ચિત ગુણોત્તર ધરાવે છે. અર્થઘટનની કોઈ એક પદ્ધતિ અપનાવવી એટલે એવી હોડ બકવી કે એની પૂર્વધારણાઓથી સાંપડનારી અંતર્દૃષ્ટિ અંધત્વનું જોખમ વહોરવા બદલ પૂરતું સાટું વાળી આપશે.

અર્થઘટનપ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં પૂર્વધારણાઓની મર્યાદામૂલક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરી આપવા આર્મસ્ટ્રોન્ગે ખપમાં લીધેલી 'અંધત્વ' અને અંતર્દૃષ્ટિ' સંજ્ઞા-

એના મૂળ વિઘટનવાદી પૉલ દ મૅનના પુસ્તક 'Blindness and Insight' (૧૯૭૧)માં રહેલાં છે. જો કે દ મૅન એ સંજ્ઞાઓની વ્યાખ્યા જુદી રીતે બાંધે છે તેઓ એવું નથી માનતા કે પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક અંતર્દૃષ્ટિ કોઈ નિશ્ચિત વિસ્તારના સંદર્ભમાં અંધત્વ સ્વીકારથી જ ઉપલબ્ધ થાય છે. તેઓ તો એવું મંતવ્ય ધરાવે છે કે 'પોતાનાં વિવેચનાત્મક ગૃહીતો પરત્વેના વિવેચકનાં મહત્તમ અંધત્વની ક્ષણો એવી ક્ષણો પણ હોય છે જ્યારે તેને મહત્તમ અંતર્દૃષ્ટિ ય સાંપડી રહે છે.' આમ સ્ટ્રૉન્ગ એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે એ ક્ષણો ઊંચી માત્રાએ રસપ્રદ અને મહત્ત્વપૂર્ણ હોય છે, કારણ કે એવી ક્ષણોએ અર્થઘટનકાર અજાણ્યપણે જ પોતાની પૂર્વધારણાઓની મર્યાદાઓ ઓળંગી જવાની ખેવનાથી પ્રેરાઈને એમની સમીક્ષા હાથ ધરતો હોય છે. સાથે સાથે એ ક્ષણોએ અર્થઘટનકાર પોતાની પૂર્વધારણાઓ અપૂરતી હોવાની હકીકતને અસ્વીકૃત રાખી એમની આવશ્યકતા ઓળખે છે અને એમને વળગી રહેવાની પુનર્પ્રતિજ્ઞા પણ કરતો હોય છે.

અર્થઘટનના જુદા જુદા અભિગમો વચ્ચે વિખવાદ ઊભો થવા પાછળનાં કારણોની વિગતે સમજ મેળવવા એમનું વર્ગીકરણ ઉપકારક નીવડે. એવું વર્ગીકરણ હાથ ધરવા અર્થઘટન પદ્ધતિએ નાં લક્ષ્યો તેમ જ પોતાનાં લક્ષ્યોને મેળવવા તેઓ કઈ તરેહો અપનાવે છે એનો આધાર લઈ શકાય. 'Conflict of Interpretations'માં પૉલ રીકરે ખૂબ જ અસરકારક રીતે આવું વર્ગીકરણ આપ્યું છે. હર્મેન્યુટિક્સના સમગ્ર ક્ષેત્રનું વિભાજન તેઓ 'ઉદ્‌ગમલક્ષી' (archaeological) પદ્ધતિઓ અને 'ધ્યેયલક્ષી' (teleological) એવી બે કોટીઓમાં કરે છે. ઉદ્‌ગમલક્ષી પદ્ધતિઓ રહસ્યસ્ફોટ (demystification)નું હર્મેન્યુટિક્સ ધરાવે છે. મનોવિશ્લેષણવાદી, માર્ક્સવાદી, તેમ જ સંરચનાવાદી પદ્ધતિઓનો સમાવેશ આ કોટીમાં છે. આવા અભિગમો અનુસાર, અર્થો ક્યારેય સપાટી પર નથી હોતાં, સપાટી એક જાતનું મહોરું, એક છદ્મવેશ હોય છે એની પાછળ સંગોપિત અર્થોને પામવા રહસ્યસ્ફોટ આવશ્યક થઈ પડે છે. આથી, કૃતિ વાંચતી વેળાએ સંદેહનું મનોવલણ ધરાવવું ઉચિત અને આવશ્યક છે.

ધ્યેયલક્ષી પદ્ધતિઓની કોટીમાં નવ્ય-વિવેચના તેમ જ ફિનોમિનોલોજીનો સમાવેશ છે. આવા અભિગમો અનુસાર, કૃતિ પાસે જવાનું ઉચિત મનોવલણ છે. શ્રદ્ધા, વિશ્વાસ અર્થો કૃતિપાઠની પાછળ સંગોપિત નથી હોતા પણ એને પારગામી હોય છે. સાહિત્યકૃતિઓ અને બીજી બધી જ સાંસ્કૃતિક રચનાઓ જુદાં જુદાં ધ્યેયો, સંભાવનાઓ અને મૂલ્યો અસ્તિત્વ ધરાવતાં હોવા વિશે હૈયાધારણ આપતી હોય છે અને સાથે સાથે એમના ભણી અંગુલિનિર્દેશો આપવાના પ્રયાસો ય કરતી હોય છે. અર્થોની ઉપલબ્ધિ એ ધ્યેયો, સંભાવનાઓ

મૂલ્યોને પામવાથી સંભવિત છે, કારણ કે એ બધામાં જ અર્થો અંતર્વ્યાપ્ત હોય છે. આથી, ધ્યેયલક્ષી અભિગમોના સંદર્ભમાં ઉચિત અર્થઘટનલક્ષી મનોવલણ પ્રાકટ્યો પરત્વેની મોકળાશનું છે, નહીં કે સંદેહનું.

વળી, ઉદ્‌ગમ (arche=origin) તેમ જ ધ્યેય (telos-end)ના જે પ્રકારો છતાં કરી આપવાની નેમ તેઓ ધરાવતા હોય એના આધારે પણ વિરોધી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે ભેદ કરી શકાય. અર્થઘટનનો સંદેહનિષ્ઠ અભિગમ અપનાવનારા મોટા ગજાના આધુનિકોમાં નીત્શે, ફ્રોઈડ અને માર્ક્સની ગણના થાય છે. નીત્શે કૃતિઓ તેમ જ સામાજિક સંસ્થાઓનાં મ્હોરાં ચીરી નાંખી એમની પડછે છુપાયેલું સત્તા-સંકલ્પબળ (will to power) છતું કરી આપે છે. ફ્રોઈડ અવચેતન વાસનાઓ અને બાલ્યકાળનાં વિકાસ અવરોધો fixations ખોળી આપે છે. માર્ક્સ પહેલી નજરે સ્વતંત્ર ભાસતી અતિ-સંરચનાઓ (supra-structures)નો રહસ્યસ્ફોટ કરી આપી એમના પાયામાં રહેલી આર્થિક પરિસ્થિતિઓ દર્શાવી આપે છે. નવ્ય-વિવેચના તેમ જ ફિનોમિનોલોજી કૃતિ પાસે એની છલનાઓ ઉઘાડી પાડી આપવા નહીં પણ એનાં મૂલ્યો પ્રગટ કરી આપવાના હેતુથી જાય છે. છતાં, અર્થઘટનના પદાર્થ વિશેની બન્નેની માન્યતાઓ આત્યંતિકપણે નોખી છે. નવ્ય-વિવેચક કૃતિને ધોરણોની એવી આત્મપરિપૂર્ણ સંરચના લેખે છે જેને અર્થઘટનથી ઊંચી માત્રાએ સમજી શકાય, પણ જેનો પૂર્ણતામાં સાક્ષાત્કાર પામવો ક્યારેય સંભવી ન શકે. ફિનોમિનોલોજી અનુસાર કૃતિ કોઈ વસ્તુલક્ષી સંરચના હોવાથી વિશેષ આત્મલક્ષિતાઓનો સન્નિકર્ષ – કાળાં ચિહ્નોમાં સંઘરાઈને સુષુપ્ત પડેલી સર્જકની ચૈતસિક ક્રિયાઓ અને એમને સજીવન કરી રહેતી વાચકની ચેતના વચ્ચેનો સન્નિકર્ષ – બની રહે છે.

અર્થઘટનો વચ્ચે મતભેદો એમના પાયામાં રહેલી પૂર્વધારણાઓ વિરોધકર્તા હોય ત્યારે ઊભાં થાય. સમસ્યા એ છે કે એવા મતભેદો વચ્ચે સમાધાન સાધી શકાય ખરું, અને જો એ સંભવિત હોય તો કેટલી માત્રાએ એવાં વિખવાદી અર્થઘટનો વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી શકાય? આ સમસ્યાનો ઉકેલ ખોળવા 'ઢીલાંપોચાં' અને 'જડબેસલાક' એવા બે પ્રકારના મતભેદો વચ્ચે ભેદ કરવો આવશ્યક છે. વિરોધી વિવેચકો કોઈ સહિયારા ગૃહીત-સંપુટને આધારે અર્થઘટનો આપતાં હોય—જેમ કે, બે માર્ક્સવાદી વિવેચકો કે બે ફિનોમિનોલોજિસ્ટ—ત્યારે તેઓનાં મતભેદો કોઈ એક જ અર્થઘટનલક્ષી સંપ્રદાયમાં રહેલી પૃથક્‌વિધતા છતી કરી આપે છે. આવા મતભેદો એ કારણસર ઊભા થાય છે: એક જ ગૃહીત-સંપુટને ખપમાં લેવાની જુદી જુદી તરેહો સંભવિત અથવા તો ખપમાં લેવાતી અર્થઘટનપદ્ધતિને તેઓ વધુ કે ઓછી

રીતો વડે કામે લગાડે છે એ કારણે જન્મે છે. આવા વિવેચકો વચ્ચેનો વિખવાદો વાચાળ અને ધમાલિયા હોઈ શકે. પણ ખરેખર તો તેઓના મતભેદો 'ટીલાંપીચાં' જ છે. કારણ કે વિખવાદ મૂળગામી પૂર્વધારણાઓને લગતો નથી હોતો.

'જડબેસલાક' મતભેદનો આરંભ કોઈ કૃતિપાઠના શબ્દશઃ સંઘટનની ઉચિત તરેહ વિશેના મતાંતરથી થાય એમ બની શકે. પણ, અંતે આવો મતભેદ વિરોધી અર્થઘટનપદ્ધતિઓની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓની વિસંગતિઓને કારણે ઊભો થતો હોવાનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે, જેમકે, સંરચનાવાદ તેમજ માર્ક્સવાદ પ્રાચીન ગ્રીક પુરાણકથાસાહિત્યના અર્થઘટનનાં સંદર્ભમાં જુદા જુદા અભિગમો અપનાવે છે. 'Structural Anthropology' (૧૯૬૭)માં લેવી-સ્ટ્રોસ ઈડિપસની પુરાણકથાને "માનવ-પ્રજનન વિશેની બે વિરોધી સમજૂતીઓ વચ્ચે રહેલી તાર્કિક વિસંગતિઓને નિવારવાના પ્રયાસ" તરીકે ઘટાવે છે. માર્ક્સ 'Introduction to a critique of Political Economy' લેખમાં સમગ્ર પ્રશિષ્ટ પુરાણસાહિત્યને "પછાત આર્થિક સંજોગો ભૌતિક અંકુશને અવરોધતાં હોય એવી પરિસ્થિતિમાં પ્રકૃતિ પર કલ્પનોત્થ પ્રભુત્વ સ્થાપવાના માનવપ્રયાસો" તરીકે ઘટાવે છે. પણ, અર્થઘટનનાં વ્યૂહો વચ્ચેનો આ મતભેદ ખરેખર તો પૂર્વધારણાઓ વચ્ચેના વધુ મૂળગામી વિખવાદની જ નિષ્પત્તિ છે. માર્ક્સવાદીઓ દૃઢતાપૂર્વક માને છે કે માનવી સામાજિક-ઐતિહાસિક જીવ છે. અને ઐતિહાસિક સમયગાળાઓ દરમ્યાન, તેમ જ જુદી જુદી સંસ્કૃતિઓમાં, પરિવર્તનશીલ રહેતા તેના રોજિંદા વર્તનની સાથે સાથે તેનો સ્વભાવ પણ બદલાતો રહે છે. એટલે કે, માનવ-સ્વભાવ નિરપેક્ષ અને અવિચળ નથી. સંરચનાવાદનું મૂળગામી ગૃહીત એવું છે કે માનવી વિરોધોના આધારે વિશ્વને સુગ્રથિત અને વ્યવસ્થાપૂર્ણ બનાવતા રહેવાની અવિચળ ક્ષમતાથી વ્યાખ્યાબદ્ધ ભાષાકીય પ્રાણી છે. એટલે કે, માનવ-સ્વભાવ આવશ્યકપણે અવિચળ છે. આ કારણસર લેવી-સ્ટ્રોસ માને છે કે સોફોક્લીસના નાટકથી માંડીને ફ્રોઈડની થીઅરી સુધીની ઈડિપસની બધી જ આવૃત્તિઓ એકસરખી પૌરાણિક સંરચનાનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપો છે, બધી આવૃત્તિઓ એક જ વિસંગતિ પર કેન્દ્રિત છે.

જુદાં જુદાં હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે (કદાચ નિવારી ન શકાય એવાં) વિખવાદો ઉપસ્થિત છે એવી પરિસ્થિતિમાં સારગ્રાહી અભિગમ અપનાવવો સંભવિત છે. પણ આવો અભિગમ 'જડબેસલાક' મતભેદોનાં સૂચિતાર્થોની ઉપેક્ષા જ કરે. જુદી જુદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓમાંથી નિર્બાધપણે સાર ગ્રહણ કરનાર વિવેચક પોતાનાં ગૃહીતોમાં ન્યવિસંગતિઓનો પગપેસારો કરવાનું જોખમ ખેડે છે, કારણ કે કેટલીક

પૂર્વધારણાઓ એકબીજાને બાકાત જ રાખે છે. સંરચનાવાદ તેમજ સાર્ત્રવાદ વચ્ચે ચાલતો રહેલો વિખવાદ આ હકીકતને સમર્થન આપે છે. વિરોધી અભિગમોનાં ગૃહીતો એકમેકને બાકાત રાખતાં ન હોય તો પણ એવું બની શકે કે તેઓમાં સંશ્લેષ સ્થાપવો માત્ર વધતીઓછી માત્રાએ જ સંભવિત હોય. વિરોધી પદ્ધતિઓ વચ્ચે સમન્વય સ્થાપવાના તાત્ત્વિક, કાળજીપૂર્વકના પ્રયાસોનાં પણ ભયસ્થાનો છે જ. સંભવિત છે કે એવા પ્રયાસોમાંથી માત્ર નિઃસત્ત્વ વિવેચના જ નિષ્પન્ન થાય. હકીકત એ છે કે અર્થઘટનના વધુ સક્ષમ અભિગમોથી સાંપડતી સઘન અંતર્દૃષ્ટિઓ એ અભિગમોની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓની એકપક્ષિતાને જ આભારી છે. 'Conflict of Interpretations'માં મનોવિશ્લેષણવાદી વિવેચનામાં ઉપસ્થિત reductionismની ધરખમ સંભાવના છતી કરી આપ્યા પછી પોલ રીકર ચેતવણી ય ઉચ્ચારે છે કે "મનોવિશ્લેષણને એની સંકુચિતતા માટે દોષ ન આપી શકાય, એ જ તો એનું raison d'etre છે."

હર્મેન્યુટિક્સના સમકાલીન સિદ્ધાંતવિદોમાં પોલ રીકર વિખવાદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓ વચ્ચે સમન્વય સાધવાનાં ઊંચી માત્રાએ ચીવટભર્યા પ્રયાસો કરે છે. રીકર અનુસાર તેમના પ્રયાસોનું ધ્યેય "અર્થઘટનનાં વિરોધી તંત્રોનાં નિરપેક્ષતાવાદી દાવાઓ વચ્ચે ખરી મધ્યસ્થી" સ્થાપી આપવાનું છે. તેઓ એવું દર્શાવી આપવાની અપેક્ષા રાખે છે કે પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિના પાયામાં રહેલો સિદ્ધાંત માનવીય અનુભૂતિના કોઈ ચોક્કસ વિસ્તારને પોતાના આગવા ક્ષેત્ર તરીકે નોખો તારવી કાઢતો હોય છે, અને એ મર્યાદિત વિસ્તારમાં જ એ સિદ્ધાંત ન્યાયપૂર્ણ ઠરી શકે. રીકર અનુસાર, "પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક્સે અસ્તિત્વનું એ પાસું ખોળી કાઢવું જોઈએ જે એની પદ્ધતિનો મૂલાધાર બની રહેતું હોય." રીકરને પ્રતીતિ છે કે એ ખોજ સફળ થાય ત્યારે વિરોધી પદ્ધતિઓનાં મૂળગામી સિદ્ધાંતોનો સમન્વય માનવીના ઐક્યપૂર્ણ કલ્પનમાં સાધીને એ પદ્ધતિઓ વચ્ચેના મતભેદોનું સમાધાન સંભવિત બની રહેવાનું. એટલે કે, એવું દર્શાવી આપીને કે એ પદ્ધતિઓ અસ્તિત્વનાં જે જુદા જુદા પાસાંઓ પર કેન્દ્રિત છે એ બધાં "આપણે પોતે છીએ એ સતની સંશ્લેષપૂર્ણ અખિલાઈ"નાં જ પાસાંઓ છે.

પણ, રીકરની આ સમન્વયનિષ્ઠ પ્રયોજનાના સંદર્ભમાં કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી થાય છે. એ સમસ્યાઓ વિશે રીકર પોતે પણ સભાન હોય એવું જણાય છે, કારણ કે સમન્વયના પોતાના સ્વપ્નને તેઓ એક એવા Promised Land" તરીકે નિર્દેશે છે જેની "મૃત્યુ પામતાં પહેલાં ફિલસૂફ મોઝેઝને ......

આપી માત્ર જ કરી શકે." સમસ્યાઓ ખડી થવા પાછળનું એક મહત્ત્વનું કારણ એ છે કે અર્થઘટનના જુદા જુદા સિદ્ધાંતો માનવીને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવા એના સ્વભાવનાં કયાં પાસાંઓને ગણનામાં લેવાં એ વિશે એકમત નથી. કોઈ સિદ્ધાંત માનવીને 'આવશ્યકપણે ભાષાકીય પ્રાણી' લેખે છે, તો બીજો કોઈ સિદ્ધાંત એને અનિવાર્યપણે સામાજિક ઐતિહાસિક જીવ' કે પછી 'ચૈતસિક સત્' લેખે છે એ આપણે અગાઉ જોયું. પણ, આવા મતભેદો વચ્ચે સમાધાનની સમસ્યા કરતાં વધુ ગંભીર સમસ્યા તો એ પરિસ્થિતિને કારણે ખડી થાય છે કે અસ્તિત્વના એક જ પાસા પર કેન્દ્રિત સિદ્ધાંતો ય એ પાસાંના સ્વરૂપ વિશે વિસંગત માન્યતાઓ ધરાવે છે જે ક્યારે ય સંશ્લેષપૂર્ણ ન બનાવી શકાય. 'અવચેતન ચિત્ત' વિશેની ફ્રોઈડ, કાર્લ યુંગ, ઝેક લાકાં અને સાર્ત્રની વિચારણાઓમાં પ્રવર્તતાં આત્યંતિક મતભેદો અહીં પ્રસ્તુત છે. વળી, પ્રત્યેક પદ્ધતિના સંદર્ભમાં અસ્તિત્વનું કોઈ ચોક્કસ પાસું વિશેષાધિકારી પદે સ્થાપિત હોય છે એ ખરું જ્યાં, એ વિશેષાધિકારી પાસાં વિશેનાં ગૃહીતો કોઈ અન્ય પાસાં વિશે સૂચિતાર્થો ધરાવતા હોય એ સંભવિત છે. અને એ સૂચિતાર્થો પેલા અન્ય પાસાંને વિશેષાધિકારી પદે સ્થાપિત કરતાં બીજા કોઈ હર્મેન્યુટિક્સની એ પાસાં વિશેની પૂર્વધારણાઓ સાથે વિસંગત હોય અને તેઓ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવો સંભવિત ન હોય એ બનવાજોગ છે. સંરચનાવાદ ભાષાના સ્વરૂપ વિશે કેટલીક ચોક્કસ પૂર્વધારણાઓ રાખે છે અને માર્ક્સવાદ સમાજવ્યવસ્થા વિશે માનવીના સંદર્ભમાં એક પાયાની તાત્ત્વિક સમસ્યા એ છે કે માનવસ્વભાવ આવશ્યકપણે વૈશ્વિક અને અવિચળ છે કે ઉદ્દામપણે ઇતિહાસ-સાપેક્ષ અને પરિવર્તનશીલ. આ સમસ્યાના સંદર્ભમાં સંરચનાવાદ તેમજ માર્ક્સવાદની પૂર્વધારણાઓથી જુદા જુદા મંતવ્યો નિષ્પન્ન થાય છે એ આપણે જોયું; અને એ મંતવ્યો વચ્ચે રહેલી વિસંગતિનું નિવારણ અસંભવ છે. તદુપરાંત, રીકરના મતે પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક્સની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓ અસ્તિત્વના કોઈ નિશ્ચિત અને મર્યાદિત વિસ્તાર પૂરતી જ પ્રસ્તુતતા તેમ જ તથ્યપૂર્ણતા ધરાવે પણ, સંભવિત છે કે પોતાની પ્રસ્તુતતાના આવા સંકુચિત સીમાંકનનો કોઈ સિદ્ધાંત જોરદાર પ્રતિકાર કરે. ફ્રોઈડે પોતાનાં વિપુલ લખાણોમાં મનોવિશ્લેષણની પૂર્વધારણાઓને રાજકારણ, કળા, નૃવંશવિજ્ઞાન અને ધર્મમીમાંસાનાં ક્ષેત્રોમાં ય લાગુ પાડવાની ધરખમ ચેષ્ટાઓ કરી જ છે. પોતાની પ્રસ્તુતતાના મર્યાદિત ક્ષેત્રને અતિક્રમી જઈ અસ્તિત્વનાં બીજાં ક્ષેત્રો વિશે પણ ખુલાસાઓ આપી દેવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક્સ માટે સહજ છે. કારણ કે, આરંભે [illegible] કોઈ મર્યાદિત વિસ્તારના જ સંદર્ભમાં રાખવામાં આવી હોવા

છતાં આનવી વિશેની પ્રત્યેક પૂર્વધારણા ખૂબ જ વિસ્તૃત તાત્ત્વિક સૂચિતાર્થો ધરાવતી હોય છે.

'Phenomenology of Perception' (૧૯૬૨)માં મર્લો પોંતી એવો સારગ્રાહી દાવો રજૂ કરે છે કે કોઈ પણ વસ્તુ વિશેના જુદાં જુદાં મંતવ્યોને એકબીજાથી અળગા તારવી કાઢીને ચકાસવામાં ન આવે તો તેઓ બધાં જ સાચાં ઠરે એવાં હોય છે. આથી, "સમજની ખોજ એકસાથે બધા જ દૃષ્ટિકોણોથી હાથ ધરવી જોઈએ." પણ, રીકરની ઝીણવટભરી પ્રયોજના આડે ઊભેલી ધરખમ સમસ્યાઓના સંદર્ભમાં લેખવામાં આવે તો સ્પષ્ટ છે કે મર્લો–પોંતીની પ્રયોજના સાકાર થઈ શકે એ લગભગ અસંભવિત છે. કેટલાંક 'સત્ય' વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવો સંભવિત નથી, કારણ કે તેઓ કયારેય સંશ્લેષપૂર્ણ ન બની શકે એવી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત હોય છે. પરિણામે, હર્મેન્યુટિક્સની મીમાંસા સમક્ષ એક મહત્ત્વનાં પ્રયોજના એ ખોળી કાઢવાની હોવી જોઈએ કે કયા હર્મેન્યુટિક્સ સંશ્લેષપૂર્ણ બનાવી શકાય એવી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત છે જ્યાં તેઓને એકકેન્દ્રી બનાવી આપવાની સંભવિતતા વિશેષ હોય. સાથે સાથે, આવી પ્રયોજનાનું ધ્યેય એ પણ ખોળી કાઢવાનું હોવું જોઈએ કે સંશ્લેષની કોઈ જ સંભાવના નહીં ધરાવતાં વિરોધી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે કઈ પાયાની ભેદરેખાઓ ઉપસ્થિત છે. આવી મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયોજનાના સંદર્ભમાંય એ હકીકત તો સ્વીકારવી જ પડે કે અર્થઘટનોના વિખવાદમાં સંડોવાયેલા વિરોધી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી આપવાથી સાહિત્યકૃતિના અર્થ વિશેનું કોઈ 'અનન્ય અને અવિચળ પરમ સત્ય' ન જ લાધી જાય.

અનન્યતાવાદીઓ વખતોવખત એવી દલીલ કરતા રહ્યા છે કે જુદાં જુદાં અર્થઘટનોમાં એકરૂપતાની કોઈક માત્રા તો ઉપસ્થિત હોવી જ જોઈએ, કારણ કે એ બધાં એક જ કૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતાં હોય છે. Critical Inquiry-6 (૧૯૭૯)માં પ્રકાશિત 'સ્ટેન્લી ફીશને પ્રત્યુત્તર' લેખમાં જ્હોન રાઈકર્ટ દાવો કરે છે કે "બહુસંખ્ય અર્થઘટનો તેઓ જે વસ્તુઓનાં અર્થઘટનો હોય એમની સંખ્યામાં વધારો નથી જ કરતાં.' રાઈકર્ટના આ વિધાનને આર્મસ્ટ્રોન્ગ એકી સાથે સાચું તેમ જ ખોટું લેખે છે. તેઓ માને છે કે કૃતિના અસ્તિત્વની તરેહ વિશેનો રાઈકર્ટનો ખ્યાલ ભૂલભરેલો છે. કૃતિ એના શબ્દઃ સંઘટનની જુદી જુદી તરેહોથી પર, સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ ધરાવતો કોઈ અવિચળ પદાર્થ ન જ હોઈ શકે. રોમાં ઈન્ગાર્ડને પ્રયોજેલી સંજ્ઞા ખપમાં લેતાં કહી શકાય કે કૃતિનું અસ્તિત્વ સ્વાયત્ત નહીં પણ અનેકથરી હોય છે. પોતાના કોઈ પણ

'એક' અર્થઘટનના સંદર્ભમાં કૃતિ પારગામી જ હોય એ ખરું. પણ ઈન્ગાર્ડનના મત અનુસાર, એનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો રૂપી મૂર્તિકરણો ("Concretization")માં અને એ દ્વારા જ કૃતિ અસ્તિત્વ ધરાવતી હોય છે, ધરાવી શકે. એટલે કે, કૃતિ વંચાતી ન હોય ત્યારે 'સાહિત્યકૃતિ' તરીકેનું પોતાનું અસ્તિત્વ ગુમાવી બેસે છે. આ હકીકતમાંથી એવું તારણ મળે છે કે કોઈ પણ કૃતિનું 'સ્વત્વ (identity) ઐતિહાસિક સમયગાળાઓ દરમ્યાન, તેમ જ સમજ પામવાનાં જુદા જુદા અભિગમોનાં આધારે, થયેલાં એનાં બહુવિધ અર્થઘટનોનો સમન્વય સાધીને જ સ્થાપી શકાય. પણ, સ્પષ્ટ છે કે આવો સમન્વય પૂર્ણપણે સિદ્ધ કરવો ઘણુંખરું સંભવિત નથી હોતો એથી, 'કૃતિ'ના શબ્દશઃ સંઘટનની અમર્યાદ સંભાવનાઓની 'બહુલતા' જ કૃતિનું 'સ્વત્વ' બની રહે છે.

Critical Inquiry 3 (૧૯૭૮)માં પ્રકાશિત લેખ 'બહુલતાવાદની સીમાઓ'માં વેયન બૂથ એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે 'જો કૃતિપાઠ વિશે આપણે મતભેદો ધરાવતા હોઈએ એના સંઘટનમાં આપણો પોતાનો ફાળો 'કેટલો' હોય છે એ નિશ્ચિત કરવું અસંભવિત જ થઈ પડે. પણ, કૃતિપાઠના સંદર્ભમાં સહિયારી સમ્મતિના ગર્ભ (Core) ઉપસ્થિત ન હોય તો એના વિશે વિખવાદો સંભવી જ ન શકે.' બૂથે અહીં ખપમાં લીધેલું 'સહિયારી સમ્મતિનો ગર્ભ' રૂપક ગેરવાજબી છે, કારણ કે એમાં કૃતિ કોઈ સ્વાયત્ત ધરાવતી હોય એવું સૂચન ગર્ભિત છે. કોઈ પણ કૃતિના સંદર્ભમાં ચર્ચાવિચારણા તેમજ મતભેદો સંભવિત હોય જ છે. પણ, એ સંભાવના વિશે ખુલાસો આપવા કૃતિ કોઈ સ્વતંત્ર અને અવિચળ સારતત્ત્વ ધરાવે છે એવું સ્વીકારવું આવશ્યક નથી. મંતવ્યોના આદાનપ્રદાન માટે આવશ્યક હોય છે માત્ર એકરૂપતા તેમ જ તે.ખાપણા વિશે કેટલીક સમ્મતિઓ, જેમ કે, 'હેમ્લેટ' નાટકનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો વિશે ચર્ચા કરવા કૃતિનાં શીર્ષક, પાત્રસૂચિ, કથાવસ્તુનાં પાયાનાં ઘટકો, તેમ જ ભાષા વિશેની કેટલીક નક્કર સમ્મતિઓ જ આવશ્યક છે. આત્યંતિકપણે નોખાં પડતાં અર્થઘટનોમાં ય ઘણુંખરું કૃતિના સંદર્ભમાં કેટલીક સમ્મતિઓ રહેલી જ હોય છે. પણ, આ બધી સહિયારી સમ્મતિઓ કૃતિ વિશે ચર્ચા હાથ ધરવાની સંભાવના માત્ર જ ઉપસ્થિત કરી આપે છે; કૃતિના કોઈ સ્વાયત્ત સારતત્ત્વના અસ્તિત્વને તેઓ પુરવાર નથી કરી આપતી. વિદ્યાર્થીએ કોઈ કૃતિ વિશે લખેલા ટૂંકા વગરના નિબંધ પરથી શિક્ષક જાણી શકતો હોય છે કે પ્રસ્તુત કૃતિ કઈ છે; પણ આનો અર્થ એવો તો નથી જ કે વિદ્યાર્થી અને શિક્ષક બન્ને વચ્ચે કૃતિના અર્થ વિશે કોઈ મૂળગામી સમ્મતિ પ્રવર્તે છે.

કળાકૃતિઓનાં અર્થઘટનો અનેકવિધ હોઈ શકે એ હકીકતને કેટલાક-

સિદ્ધાંતવાદીઓ સમગ્ર કળાના સત્નું વ્યાવર્તક લક્ષણ લેખે છે. પણ, કળાનું સત્ નિશ્ચિત કરી આપવું સહેલું નથી. જુદાં જુદાં હર્મેન્યુટિક્સમાં કળાની એક બીજી સાથે વિસંગત વ્યાખ્યાઓ સ્વીકારવામાં આવે છે. Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse' (૧૯૭૭)માં મેરી પ્રેટ રોજિંદા વ્યવહારની ભાષા તેમજ સાહિત્યમાં ખપમાં લેવાતી ભાષા વચ્ચે ભેદ નકારી કાઢવાના સંદર્ભમાં આ સમસ્યાની વિગતે છણાવટ કરે છે. 'The Theory of Literature : A Logical Analysis' (૧૯૭૪)માં જ્હોન એલિસ પણ સાહિત્યનું કોઈ વૈશ્વિક સારતત્ત્વ ઘડી કાઢવાની સંભાવના નકારતાં રસપ્રદ ચર્ચા હાથ ધરે છે. આવી ચર્ચાઓ વિશે વિગતે વાત કરવી અહીં અપ્રસ્તુત છે; છતાં એ બધી ચર્ચાઓમાંથી સ્પષ્ટપણે એવું નિષ્પન્ન થાય છે કે 'અર્થઘટનોની બહુલતા તેમ જ અર્થઘટનો વિશેના મતભેદો કળામીમાંસા પૂરતાં મર્યાદિત નથી.' એટલું તો લક્ષમાં લેવું જ જોઈએ. ખરેખર તો, જ્ઞાનશાખાઓ અનન્યતાવાદ કે બહુલતાવાદ તરફી ઝોક ધરાવે છે એના આધારે એમનું વર્ગીકરણ હાથ ધરી શકાય. જેમ કે, પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો જેવી કેટલીક જ્ઞાનશાખાઓનો ઝોક અનન્યતાવાદ તરફનો છે, કારણ કે એ જ્ઞાનશાખાઓમાં અનુમતિપ્રેરક ગૃહીતો તેમ જ ખુલાસાલક્ષી ધ્યેયોનાં સંદર્ભમાં ઊંચી માત્રાએ એકમતી પ્રવર્તે છે. જ્યારે, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, તત્ત્વચિંતન અને સાહિત્યાભ્યાસ સમેતની બીજી કેટલીક જ્ઞાનશાખાઓમાં એ બધી બાબતોના સંદર્ભમાં પાયાના મતભેદો જોવા મળે છે, અને એ મતભેદો અર્થઘટનોની બહુલતામાં પરિણમતાં હોય છે.. વિરોધી અર્થઘટનો વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી આપવાની અસમર્થતા માનવવિદ્યાઓની પાયાની સમસ્યા રહી છે. અલબત્ત, આ સમસ્યા માત્ર માનવવિદ્યાઓ પૂરતી જ મર્યાદિત નથી પણ વિસ્તૃત જ્ઞાનમૂલક ક્ષિતિજો ધરાવે છે. આ હકીકત સમજવા વિલિઅમ જેઈમ્સે 'A pluralistic universe' (૧૯૦૯)માં રજૂ કરેલાં બહુલતાવાદનાં વ્યાપક દાવાઓ તેમ જ 'World Hypothesis : A Study in Evidence (૧૯૪૨)માં સ્ટીફન પેપ્પરે ઘડી કાઢેલો બહુલતાવાદી જ્ઞાનમીમાંસાનો ધરખમ બચાવ ઊંચી માત્રાએ પ્રસ્તુત છે.

*　　　　*　　　　*

એક જ કૃતિની જુદી જુદી સ્વીકૃત વાંચનતરેહો કયાં કારણોસર સંભવિત હોય છે એ સંદર્ભમાં વિગતે ચર્ચા કર્યા પછી લેખના બીજા તબક્કે આર્મસ્ટ્રોન્ગ વાંચનતરેહોની સ્વીકૃતિ પ્રેરકતા-કે પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓની ચર્ચા હાથ ધરે છે. આરંભમાં તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે વિરોધી વાંચનતરેહો વચ્ચેની અસમ્મતિઓ નિવારી જ ન શકાય એવી હોય છે. એમની પ્રમાણભૂતતા તેમ

જ સ્વીકૃતિ પ્રેરકતાના સંદર્ભમાં કેટલીક મૂંઝવતી સમસ્યાઓ ખડી થાય: જુદાં જુદાં અર્થઘટનો વચ્ચે પસંદગી કરવાનાં કોઈ જ ધોરણો ઉપલબ્ધ નથી એવું સ્વીકારી એમને સમાન સ્તરે ઉચિત (legitimate) ઘટાવી ન શકે સાપેક્ષતાવાદ અપનાવવો આવશ્યક થઈ પડે ખરો? શું એવું સ્વીકારવું અનિવાર્ય છે કે ઉચિત તેમ જ ભૂલભરેલી વાંચનતરેહો વચ્ચે ભેદ કરવા ખપમાં લઈ શકાય એવી કોઈ જ કસોટીઓ અસ્તિત્વ નથી ધરાવતી?

તત્ત્વચિંતનના ક્ષેત્રમાં પરંપરાગત ભીતિએ રહી છે કે હર્મેન્યુટિક-વર્તુળ કદાચ દૂષિત-વર્તુળ છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગે ઊભા કરેલા પ્રશ્નોમાં આ ભીતિને જ નવું સમર્થન મળે છે. હર્મેન્યુટિક-વર્તુળ ખુદ પોતે જ પોતાને સમર્થન આપતું રહેતું હોય, તો ઘટકોનું સંયોજન સંશ્લેષપૂર્ણ અખિલાઈમાં કરી આપતી પરિકલ્પનાઓમાં તેમ જ કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરી રહેતી પૂર્વધારણાઓમાં માન્યતા ધરાવવી કે નહીં એ ચિંતાનો વિષય બની જ રહે. ખરેખર જો એમ હોય કે અખિલાઈ વિશેની આપણી કોઈ પણ પરિકલ્પનાની તથ્યપૂર્ણતાને ઘટકોની સમજ પામવાની પ્રક્રિયા દરમ્યાન એ પરિકલ્પનાએ પોતે જ ઘડી કાઢેલાં પ્રમાણોથી સમર્થન સાંપડતું રહે છે,—તો સ્પષ્ટ છે કે હર્મેન્યુટીક-વર્તુળ દૂષિત જ પુરવાર થાય. અથવા તો, કોઈ પણ અર્થઘટનપદ્ધતિ એની પૂર્વધારણાઓ એની સમક્ષ જે પ્રગટ કરી આપે એ જ ખોળી શકવાની ક્ષમતા ધરાવતી હોય—તો એ પૂર્વધારણાઓ તથ્યપૂર્ણ અને ભરોસાપાત્ર હોવા વિશે હૈયાધારણ કઈ રીતે સાંપડી શકે?

ઉપરોક્ત સમસ્યાઓના સંદર્ભમાં આર્મસ્ટ્રોન્ગ એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં નિમણો પૂરાં પાડતી અને અનુમતિપ્રેરક વાંચનતરેહો તેમ જ પ્રમાણભૂત ન હોય એવી વાંચનતરેહો વચ્ચે ભેદ કરી આપતી કેટલીક કસોટીઓ વ્યાપકપણે ખપમાં લેવાતી જ હોય છે. એ કસોટીઓની વિસ્તૃત ચર્ચા દરમ્યાન આર્મસ્ટ્રોન્ગ એમની કેટલીક મર્યાદાઓ દર્શાવી આપે છે. અને સ્થાપી આપે છે કે એ મર્યાદાઓને કારણે કોઈ એક જ અર્થઘટનને 'સાચું' પ્રમાણિત કરી આપવાની ક્ષમતા એ કસોટીઓ નથી ધરાવતી. અલબત્ત, એમના આધારે કેટલીક વાંચનતરેહો 'ખોટી' છે, કે ઉચિત નથી, કે અનુમતિપ્રેરક નથી, એવા નિર્ણય પર આવવું સંભવિત છે. પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓની ચર્ચામાંથી આર્મસ્ટ્રોન્ગ એવું તારણ કાઢે છે કે સાહિત્યવિવેચના અંતર્ગતપણે જ બહુલતાનિષ્ઠ છે; અર્થઘટનોની બહુલતાની નિશ્ચિત સીમાઓ આંકવી સંભવિત છે. આથી, 'Human understanding: The collective use and Evolution

એતદ્

of Concepts' (૧૯૭૨)માં સ્ટીફન ટૂલમીન દર્શાવી આપે છે તેમ, વિવેચના 'પોતાની પ્રક્રિયામાં જ વણાઈ ગયેલાં ધોરણો અને પ્રતિબંધો ધરાવતો તાર્કિક વ્યાપાર છે, નહીં, કે અરાજક અને યદૃચ્છાવિહારનું ક્ષેત્ર જેમાં ગમે તેનો સમાવેશ કરી શકાય.' અલબત્ત, ઉપરોક્ત કૃતિમાં ટૂલમીન અંતે એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે સાહિત્યવિવેચનાને એક 'શિસ્ત' તરીકે ન જ લેખી શકાય, કારણ કે 'શિસ્ત તરીકે લેખી શકાય એવાં ક્ષેત્રોમા બધાં જ (કે મોટા ભાગનાં) સંશોધકો કોઈ એક જ ખુલાસાલક્ષી ધ્યેય સાથે તેમ જ જ્ઞાનની આદર્શ પરિસ્થિતિ સાકાર કરવા જેમને ઉકેલી આપવી અનિવાર્ય છે એવી સમસ્યાઓની સર્વસ્વીકૃત યાદી સાથે પ્રતિબદ્ધ હોય એ આવશ્યક છે.' ટૂલમીનના આ વ્યાપક નિષ્કર્ષ સાથે આર્મસ્ટ્રોન્ગ સમ્મત નથી.

વિવેચકો જેમને જાણ્યે-અજાણ્યે ખપમાં લેતા આવ્યા છે એ પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓની આર્મસ્ટ્રોન્ગની ચર્ચા ભણી વળીએ. કોઈ વાંચનતરેહ અનુમતિપ્રેરક અને 'ઉચિત છે કે નહીં' એ ખોળી કાઢવાની પહેલી કસોટી એની સમાવેશ-ક્ષમતા (inclusiveness) છે. અગાઉ આપણે જોયું કે સમજ પામવા ઘટકોનું કોઈ અખિલાઈમાં સંયોજન કરી આપવું આવશ્યક હોય છે. આથી, જે માન્યતાને આધારે સહુથી વધુ ઘટકોનો સમાવેશ કરતી પરિકલ્પનાનું પ્રક્ષેપણ થઈ શકે એ માન્યતા વધુ તથ્યપૂર્ણ ઠરે. અલબત્ત, પરિકલ્પનામાં બંધબેસતો ન આવે એવો કોઈ એકાદ ઘટકનો ય મુકાબલો થાય તો એ અપવાદરૂપ ઘટક સમગ્ર પરિકલ્પનાને 'ખોટી' પુરવાર કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. 'ઊંડાણ' કે 'અવકાશ' ને કારણે કોઈ વાંચનતરેહનો મહિમા કરતી વખતે, કે પછી એની સંકુચિતતાને કારણે એને ઉતારી પાડતી વખતે, સમાવેશ-ક્ષમતાની કસોટીનો આશરો લેવાતો હોય એ સ્પષ્ટ છે. પરિકલ્પનાઓને અંતિમતાએ કામચલાઉ લેખવામાં આવે અને એમની સતત ફેરતપાસ આવશ્યક બતાવતા અણસારો પરત્વે 'મોકળાશ રાખવામાં આવે એ મહત્ત્વની બાબત છે. એવું વલણ અખત્યાર કરવામાં આવે તો અખિલાઈના સ્વરૂપ વિશેની એ અટકળો અને એમના આધારે જેમને સમજવાની નેમ હોય એ ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ દૂષિત-વર્તુળ બની જતો ખાળી શકાય. અપવાદરૂપ ઘટકોનો મુકાબલો થયા વિના વધુ ને વધુ ઘટકો વિશે ખુલાસો આપી શકે એવી, ફગાવી દેવાની આવશ્યકતા ઊભી થયા વિના જેને ઉત્તરોત્તર સંવૃદ્ધ કરી શકાય એવી પરિકલ્પના, સમાવેશ-ક્ષમતાની કસોટી અનુસાર ઊંચી માત્રાએ સક્ષમ પુરવાર થાય. અર્થઘટનપ્રક્રિયા દરમ્યાન પ્રેરણાદાયક 'અટકળો' ખપમાં લેવાતી હોય છે એ

કારણુસર એ પ્રવૃત્તિને 'અતાર્કિક' લેખી શકાય; પણ ખપમાં લેવાતી પરિકલ્પનાઓને સભાનપણે હાથ ધરવામાં આવતી ચકાસણી સતત ખમવી પડતી હોય છે એ કારણુસર અર્થઘટનપ્રક્રિયા 'તર્કનિષ્ઠ' પણ ઠરે જ.

ઉપરોક્ત કસોટીના સંદર્ભમાં કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દા લક્ષમાં લેવા આવશ્યક છે. સમાવેશ-ક્ષમતા ન ધરાવતું અર્થઘટન પ્રમાણભૂત ન જ હોઈ શકે; પણ આનું તારણ એવું ન જ નીકળે કે ઉચ્ચી માત્રાએ સમાવેશ-ક્ષમ અર્થઘટન જ એક માત્ર 'સાચું' અર્થઘટન છે. કૃતિપાઠના ઘટકોનું શબ્દશઃસંઘટન જુદી જુદી રીતે થઈ શકે. વળી, ઘટકોમાં સંશ્લેષ સ્થાપવાની તરેહો ય એકથી વધુ હોઈ શકે. આથી જુદી જુદી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત મમાંતર અર્થઘટન પદ્ધતિઓ સમાવેશક્ષમતાની કસોટીને સરખી માત્રાએ સંતોષવામાં સફળ નીવડી શકે નિરપેક્ષતાવાદી ઈ. ડી. હર્શ અને સાપેક્ષતાવાદી સ્ટેન્લી ફીશ વચ્ચે બહુ ઓછી સમ્મતિઓ પ્રવર્તતી હોવા છતાં બન્ને આ મુદ્દા વિશે એકમત છે. 'Validity of Interpretation' (૧૯૬૭)માં હર્શ કહે છે : 'સમાવેશ ક્ષમતાનું ધોરણ ખરેખર તો વિરોધી વાચનતરેહો વચ્ચે સમાધાન કે પસંદગી સંભાવિત નથી જ બનાવી આપતું. ધોરણમૂલક આદર્શ તરીકે કે સાચાપણાના નિયમ તરીકે એ નિર્માલ્ય જ છે.' હર્શ આ વિધાનમાં થોડી અતિશયોક્તિ કરે છે. સમાવેશ ક્ષમતાની કસોટી વિરોધી અર્થઘટનો તેમજ 'જડબેસલાક' મતભેદો વચ્ચે પસંદગી કે સમાધાન નથી કરાવી આપતી એ ખરું, પણ એ હકીકત સ્વીકારવી જ રહી કે તદ્દન વાહિયાત અટકળોને બાકાત રાખવામાં એ લાભદાયક પુરવાર થાય જ. Critical Inquiry-6 (૧૯૭૯)માંના સ્ટેન્લી ફીશના લેખ 'જ્હોન રાઈકર્ટને પ્રત્યુત્તર'માં તેઓ એવો દાવો કરે છે કે કોઈપણ અર્થઘટનલક્ષી માળખું અપવાદરૂપ ભાસતી વિગતો વિશે કોઈ ને કોઈ ખુલાસો આપી જ શકે છે. પોતાની અર્થઘટનપ્રવૃત્તિ વિશે લખતાં તેઓ કહે છે : 'જ્યારે પણ કોઈ વિરુદ્ધ ઉદાહરણનો મને સુકાબલો થાય કે તરત હું એનો રહસ્યસ્ફોટ કે એનું વિઘટન કરી નાખવાનાં, મારી પૂર્વધારણાઓ સાથે સુસંગત હોય એવી કોઈ રીતે એનું અર્થઘટન કરી આપવાના ઉપાયો ખોળવા લાગું છું.' અને વિનમ્રભાવે તેઓ ઉમેરે છે, 'હમેશાં હું સફળ નીવડું છું.' આવું વિધાન આપના ફીશ દૂષિત વર્તુળની ખૂબ જ નજીક આવી જાય છે એ સ્પષ્ટ છે. પણ, તેમનું વિધાન એવું તારણ આપે જ છે કે સમાવેશ ક્ષમતાની કસોટી કોઈ એક જ નિર્ણાયક અર્થઘટન નિષ્પન્ન ન કરી શકે.

પ્રમાણભૂતતાની બીજી કસોટી આંતર્વૈયક્તિકતા (intersubjectivity)

એતદ્

છે. ચર્ચા દરમ્યાન સ્પષ્ટ થઈ રહેશે કે આ કસોટી સમાવેશ ક્ષમતાની પૂરક બની એને વધુ અસરકારક બનાવે, પણ એની પોતાની અસરકારકતા મર્યાદિત છે અગાઉ આપણે જોયું કે સમજના સંદર્ભમાં માન્યતા અંતર્વ્યાપ્ત ભૂમિકા ધરાવે છે. અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં માન્યતાઓ આવશ્યકપણે વણાયેલી હોવાને પરિણામે કોઈ એક અર્થઘટનકારની વાંચનતરેહને બીજાંઓ સ્વીકૃતિ આપે કે તથ્યપૂર્ણ લેખે તો એ વધુ પ્રમાણભૂત બની રહે. એથી અવળું, બીજાંઓની અસમ્મતિ એવું સૂચવે કે પ્રસ્તુત વાંચનતરેહને સહિયારી સ્વીકૃતિ પ્રાપ્ત ન થતી હોવાથી એ પ્રમાણભૂત ન હોઈ શકે. અમેરિકન ફિલસૂફ સી. એસ. પીઅર્સ 'The Fixation of Belief' (૧૯૩૪) લેખમાં કહે છે : 'આપણે બધાં એકાંતવાસી સંન્યાસીઓ ન બની જઈએ તો આવશ્યકપણે આપણે એકબીજાનાં અભિપ્રાયોને પ્રભાવિત કરવાનાં જ. આથી, સમસ્યા કેવળ માન્યતા નિર્ધારિત કરી આપવાની નહીં પણ સમૂહના સંદર્ભમાં સહિયારી માન્યતા નિર્ધારિત કરી આપવાની છે.' આંતર્વૈયક્તિકતાની કસોટીની તથ્યપૂર્ણતાના સંદર્ભમાં આ વિધાન પ્રસ્તુત છે.

અહીં એ લક્ષમાં લેવું આવશ્યક છે કે સહિયારી સમ્મતિની સમજ પામવાની સહુથી ઉમદા તરેહ વિશેની આપણી માન્યતાઓ બીજાઓ સ્વીકૃત રાખે એ માટે તેઓને આકર્ષવાની, લોભાવવાની, લલચાવવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય, અને એ આવશ્યકતા પ્રસ્તુત કસોટીની કમજોરી બની રહે છે. આંતર્વૈયક્તિક પ્રામાણ્ય વાક્પટુતા (rhetoric)ના ઉપયોગને અનિવાર્ય બનાવે છે. બીજાંઓને કોઈ ચોક્કસ દિશામાં દોરી જવાની 'ધરખમ ક્રિયા' રૂપી વાક્પટુતાનો દુરુપયોગ થાય એ ઊંચી માત્રાએ સંભવિત છે. આથી, કોઈ વાંચનતરેહની માન્યતાપ્રેરકતાને એની પ્રમાણભૂતતાનો એક માત્ર પુરાવો ન જ ઘટાવી શકાય. વાક્પટુતાના વિકૃતીકરણની સંભાવના પ્રાચીન કાળથી ચિંતાનો વિષય રહી છે. આ સંદર્ભમાં જર્મન હર્મેન્યુટિસ્ટ હાન્સ ઝાઉસ 'Aesthetic Inquiry and Literary Hermeneutics' (૧૯૭૭)માં વાક્પટુતાનાં બે પ્રકારો વચ્ચે રસપ્રદ ભેદ કરે છે એ પ્રસ્તુત છે. એક પ્રકારને ઝાઉસ બીજાઓને એવું સ્વીકારવા આકર્ષવાના સન્નિષ્ઠ કાર્ય તરીકે ઓળખાવે છે કે આપણાં કારણો તેમજ અભિપ્રાયો સ્વીકૃતિક્ષમ અને માન્યતા પ્રેરક છે તેમ જ એમના સંદર્ભમાં પૂર્વગ્રહમુક્ત વલણ અપનાવવું ઉપકારક નીવડે. બીજા પ્રકારની વાક્પટુતામાં આપણો મત બીજાઓને ગળે ઠાંસી દેવા યુક્તિપ્રયુક્તિઓના ઉપયોગથી તેઓની સાથે બૌદ્ધિક છળ કરવાના પ્રયાસો હાથ ધરવામાં આવે છે. પણ,

સ્પષ્ટ છે કે વ્યવહારના સ્તરે આ બે પ્રકારો વચ્ચે ભેદ કરી આપવો ઘણું ખરું સંભવિત નથી જ હોતો. પરિણામે સહિયારી સમ્મતિ (કે આંતર્વૈયક્તિકતા)ને વાંચનતરેહોની પ્રમાણભૂતતા ચકાસવા ખપમાં લેતાં વિકૃત વાક્પટુતાના ભયસ્થાન પરત્વે સાવધ રહેવું આવશ્યક થઈ પડે.

વળી, પોતાને સ્વીકૃત રાખવા બીજાઓને આકર્ષવાની ક્ષમતા ધરાવવાથી જ કોઈ માન્યતા પ્રમાણભૂત બની રહેતી હોય, તો એવું તારણ આવે કે જે અર્થઘટનના સંદર્ભમાં વૈશ્વિક સમ્મતિ પ્રવર્તતી હોય એ અર્થઘટન નિઃશંકપણે 'સાચું'. આવા જ તર્કને આધારે લીઓ સ્પીટ્ઝર 'Linguistics and Literary History' (૧૯૪૮)માં એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે વિવેચનનું પરમ ધ્યેય સર્વસમ્મતિ' (consensus omnium)—એટલે કે, 'કૃતિના અર્થ વિશે બધાં જ ચિત્ત એકમત હોય એવી પૂર્ણ આંતર્વૈયક્તિકતાની સ્થિતિ'—હોવું જોઈએ. દેખીતું છે કે આવો આદર્શ પૂરેપૂરો મૂર્ત ન જ થઈ શકે, કારણ કે સમાધાનની કોઈ જ સંભાવના નહીં ધરાવતી વિખવાદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓ એકમતિ સાધવાનાં પ્રયાસો અવરોધતી જ રહે. સમજ પામવાની પ્રક્રિયાનું નિયંત્રણ કઈ પૂર્વધારણાઓથી થવું જોઈએ એ સંદર્ભમાં પ્રવર્તતાં જડબેસલાક મતભેદો 'સર્વસમ્મતિ'નો પ્રતિકાર કરે છે.

આંતર્વૈયક્તિકતાને કસોટી તરીકે ખપમાં લેતાં ઊભી થતી ઉપરોક્ત મૂંઝવણોમાંથી કેટલીક ગૂંચવણો પેદા કરે એ ખરું, પણ એથી કસોટીનો સમૂળગો છેદ નથી ઊડી જતો. કોઈ પૂર્વધારણાના સંદર્ભમાં પ્રવર્તતી બહુજનસમ્મતિને કારણે એની તાર્કિકતાનો નિઃશંક પુરાવો નથી મળતો; છતાં, બહોળા જનસમુદાયની માન્યતાને પોતાની તરફેણમાં આકર્ષવાની કોઈ ગૃહીત-સંપુટની ક્ષમતા એ સંપુટ પ્રમાણભૂત હોય એવી સંભવિતતા ઊંચી માત્રાએ સ્થાપી આપે છે. હકીકત છે કે જુદા જુદા ગૃહીત-સંપુટોમાં આસ્થા ધરાવતા સમૂહો પોતાના જૂથ બહારનાઓને પોતાની માન્યતાઓ સ્વીકૃત રાખવા આકર્ષવાની ચેષ્ટાઓ હાથ ધરતાં હોય છે, અને એવી ચેષ્ટાઓ દ્વારા તેઓ સહિયારી સમ્મતિના જ આધારે પોતાનાં ગૃહીતોની ગુણવત્તા પુરવાર કરવાનાં પ્રયાસો કરતાં હોય છે. વળી, કોઈ એક જૂથ બીજા જૂથને પોતાના સમોવડિયા પ્રતિસ્પર્ધી તરીકે માન્ય રાખે ત્યારે એમાં એ પ્રતિસ્પર્ધી જૂથનાં ગૃહીતો ઊંચી માત્રાએ માન્યતાપ્રેરક હોવા વિશેની આડકતરી સ્વીકૃતિ રહેલી છે. જેમ કે, ફિનોમિનોલૉજીસ્ટ સાથે ગંભીર વિવાદ હાથ ધરતા સંરચનાવાદીઓ ફિનોમિનોલૉજીકલ અભિગમની પૂર્વધારણાઓની માન્યતાપ્રેરકતાને આડકતરી સ્વીકૃતિ આપે છે. આમ પ્રમાણભૂતતાની આ બીજી કસોટી સત્ય વિશે અનન્યતાવાદી એકમતિ નિપજાવ નથી

એવદ્ર

કરી આપતી; છતાં એ એટલું તો સ્પષ્ટ કરી જ આપે છે કે બહુલતાવાદ સ્વીકારવાને પરિણામે પ્રમાણભૂતતાના બધા જ માપદંડોનો સમૂળગો છેદ ન જ ઊડી જાય.

વાંચનતરેહોની પ્રમાણભૂતતા ચકાસવાની ત્રીજી કસોટી એમની અસરકારકતા છે. કોઈ પરિકલ્પના કે પૂર્વધારણા નવી શોધખોળ તેમજ નવાં અર્થઘટનો સતતપણે નિષ્પન્ન કરતા રહેવાની ક્ષમતા ધરાવે છે કે નહીં એ ખોળી કાઢવા આ કસોટી ખપમાં લેવાય. એક રીતે લેખતાં આ કસોટી સમાવેશ ક્ષમતાની કસોટીનું જરા જુદું રૂપ જ છે. કોઈ પરિકલ્પનાને અપવાદોનો મુકાબલો વારંવાર કરવો પડતો હોય અને એથી અર્થઘટનપ્રક્રિયા ખોરંભાયા કરતી હોય તો એ પરિકલ્પનાની અસરકારકતા વિશે સંશય કરવો જ પડે, કારણ કે એ અવરોધો સ્પષ્ટ સૂચન આપે છે કે પરિકલ્પનાની સમાવેશ-ક્ષમતા ઓછી છે. જો કે, બીજી રીતે લેખીએ તો જણાય કે અસરકારકતાની કસોટીમાં એક નવું અને અગત્યનું તથ્ય રહેલું છે. કારણ કે અર્થઘટન-પદ્ધતિઓની સહુથી વધુ મૂળગામી પૂર્વધારણાઓને ય એ લાગુ પાડી શકાય છે. અમેરિકન ચિંતક વિલિયમ જેઈમ્સ 'The will to Believe' (૧૮૯૭)માં વિધાન આપે છે : 'આપણા સંકલ્પબળને આકર્ષવા જેટલા જીવંત કોઈ પણ ગૃહીતને માન્ય રાખવાનો આપણને અધિકાર છે; અલબત્ત, આપણા પોતાના હિસાબે અને જોખમે.' સાથે સાથે, જેઈમ્સ ચેતવણી ઉચ્ચારે છે કે આપણી દૃઢ માન્યતાઓમાંથી નિષ્પન્ન થતાં કાર્યો અનિવાર્ય ફલશ્રુતિઓ ધરાવે છે, અને એ ફલશ્રુતિઓ વ્યવહારમાં નિષ્ફળ નીવડી આપણી માન્યતાઓના તથ્ય વિશે સંશય ઊભો કરે એ સંભાવના સ્વીકારવી જ પડે. કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક્સની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓ વ્યવહારલક્ષી ચકાસણીથી પર ન જ હોઈ શકે. એમણે સતતપણે અસરકારક નીવડતાં રહી પોતાની ન્યાયપૂર્ણતાના હવાલાઓ આપતાં રહેવું પડે. કોઈ સહિયારી પૂર્વધારણાઓના આધારે કાર્યરત બનેલા અર્થઘટનકારો માન્યતાપ્રેરક અને સમાવેશક્ષમ વાંચનતરેહો ઉપલબ્ધ કરાવી આપવામાં વારંવાર નિર્માલ્ય પુરવાર થાય, તો એવા નિષ્કર્ષ પર આવવું પડે કે ઊણપ કદાચ તેઓના કૌશલમાં નહીં પણ ગૃહીતોમાં રહેલી છે. અર્થઘટન-પ્રક્રિયા દરમ્યાન પૂર્વધારણાઓનું માર્ગદર્શન સ્વીકારી આપણે એમને કામે લગાડીએ છીએ. પણ, સંભવિત છે કે કૃતિ સાથેનો આપણો મુકાબલો એ ગૃહીતોને પડકારે કે પછી આપણી અપેક્ષાઓને અનુરૂપ ન હોય. આમ, અર્થઘટનપ્રક્રિયા દરમ્યાન આપણી પૂર્વધારણાઓની અસરકારકતા હોડમાં મુકાતી હોય છે.

ઘણુંખરું આપણી માન્યતાઓને આપણે અકાળે જ નિશ્ચિત કરી નાંખતા હોઈએ છીએ. પણ, ઉપરોક્ત ચર્ચા સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે કૃતિ–કે વિશ્વ–સાથેનો મુકાબલો એ માન્યતાઓને બિનઅસરકારક પુરવાર કરે એ સંભાવના રહે જ છે. એથી, અસરકારકતાની કસોટી અનુસાર, આપણાં ગૃહીતોને બિન-અસરકારક પુરવાર કરી શકે એવી વિગતો અને અનુભૂતિઓ પરત્વે મોકળાશ રાખવી ખૂબ જ અગત્યની છે. આવી મોકળાશ રાખ્યા વગર જ માન્યતાઓને ઉતાવળે નિશ્ચિત કરી નાંખવાની વૃત્તિને 'The Fixation to Belief' લેખમાં સી. એસ. પીઅર્સ જડતાવાદી વલણ તરીકે ઓળખાવે છે. જાણ્યે–અજાણ્યે જડતાવાદી વલણ ધરાવી બેસવાના સંદર્ભમા ચેતવણી ઉચ્ચારતાં પીઅર્સ જડતાવાદ ભણી દોરી જતી ત્રણ લપસણી વૃત્તિઓ છતી કરી આપે છે. પ્રમાણભૂત વાંચનતરેહો ખોળી કાઢવાની નેમ ધરાવતા અર્થઘટનકારે અસાવધપણે એ વૃત્તિઓને છૂટો દોર આપી બેસવા પરત્વે સાવચેત રહેવું આવશ્યક હોવાથી આર્મસ્ટ્રોન્ગ એ ચેતવણીઓની ઉપયોગિતા સ્વીકારે છે અને એમની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતાં કેટલાંક સુધારાવધારાઓ ય સૂચવે છે.

પીઅર્સની પહેલી ચેતવણી તેઓ જેને The Method of Tenacity તરીકે ઓળખાવે છે એ વૃત્તિના સંદર્ભમાં છે. આ પદ્ધતિ બધાં જ નકારાત્મક પુરાવાઓની ઉપરવટ પોતાની માન્યતાઓને જક્કીપણે વળગી રહેવાની 'અવિચળ અને અસ્ખલિત આસ્થા'નું સ્વરૂપ ધરાવે છે. આ પદ્ધતિ અપનાવવામાં Solipsism તેમ જ ખુદ પોતે પોતાને સમર્થન આપતા રહેતા દૂષિત-વર્તુળમાં સપડાવાનું બેવડું જોખમ રહેલું છે, કારણ કે પોતાની માન્યતાઓના સંદર્ભમાં સામૂહિક વિરોધોની ઉપેક્ષા કરવાની સાથે સાથે આ પદ્ધતિ અપનાવનાર એને ખોટી પુરવાર કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવતા અપવાદોની ય ઉપેક્ષા કરે છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગ આ ચેતવણીના સંદર્ભમાં એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે આપણી માન્યતાઓને જડતાની એક માત્રાથી વળગી ન રહીએ તો ક્યારેક કોઈ આશાસ્પદ પરિકલ્પનાને અન્યાય કરી બેસવાની સંભાવના ઊભી થાય. પ્રત્યેક પરિકલ્પનાને એના સંદર્ભમા ઊભી થતી સમસ્યાઓ ઉકેલવા યથાયોગ્ય અવકાશ આપવો આવશ્યક છે. એવો અવકાશ ન આપીએ તો કદાચ આપણે એને અકાળે ફગાવી દઈએ એવું બની શકે. આપણી પરિકલ્પનાઓ તેમ જ પૂર્વધારણાઓને એમની ન્યાયપૂર્ણ ચકાસણી થાય એ માટે યોગ્ય અને પૂરતી તક મળવી જ જોઈએ, અને એ માટે આવશ્યક છે કે વિરોધી વાંચનતરેહો તેમ જ પ્રતિસ્પર્ધી અભિગમો સાથેના મુકાબલા દરમ્યાન આપણે હઠાગ્રહની એક માત્રા સાથે એમનો બચાવ હાથ ધરીએ. આથી, સ્પષ્ટ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયા

એવું

દરમ્યાન વધારે પડતું જક્કીપણું તેમ જ ઉતાવળિયો ભૂલસ્વીકાર એ બન્ને વચ્ચે નાજુક સમતોલન જાળવવું આવશ્યક થઈ પડે છે.

બીજી ચેતવણી પીઅર્સ The Method of Authorityના સંદર્ભમાં આપે છે. માન્યતા નિર્ધારિત કરવા આ પદ્ધતિમાં સંસ્થાકીય અનુમોદનોનો હવાલો સ્વીકારવામાં આવે છે. એટલે કે, કોઈ માન્યતા સાચી/ખોટી હોવાનો નિર્ણય સમૂહનાં આગેવાનો-વડીલો. શાણાઓ, મુખી, સરપંચ જેવાં-તેમ જ સમૂહની પરંપરાઓનાં હવાલાઓને આધારે લેવામાં આવે છે. આ પદ્ધતિનું લાયસ્થાન એ છે કે સંસ્થાકીય અનુમોદન પામેલી માન્યતાના સંદર્ભમાં ખુદ સમૂહની ભીતર ઉપસ્થિત અસમ્મતિઓનાં તેમ જ વિરોધી સમૂહોની માન્યતાઓની પૂર્વગ્રહમુક્ત ચકાસણી હાથ ધરવામાં નથી આવતી એ કારણસર એક સામૂહિક Solipsism ખડી થઈ રહે છે. આર્મસ્ટ્રોન્સના મતે પીઅર્સ અધિકારત્વ સ્વીકારવાથી થતા લાભ પરત્વે દુર્લક્ષ કરે છે. અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં પડેલાં બધાં જ સમોવડિયા નથી હોતાં. પોતાનાં અર્થઘટનો પ્રમાણભૂત હોવા વિશેનાં કેટલાકના દાવા વધુ તથ્યપૂર્ણ હોય એ સંભાવના એ કારણસર સ્વીકારી શકાય કે ભૂતકાળમાં તેઓએ આપેલાં અર્થઘટનો ઊંચી માત્રાએ પ્રમાણભૂત નીવડ્યાં હોય, કે પછી તેઓ કોઈ ખાસ પ્રકારની તાલીમ ધરાવતા હોય. અલબત્ત, સંસ્થાકીય અધિકારત્વ અને તાર્કિકતા વચ્ચે કોઈ આવશ્યક સંબંધ નથી જ છતાં, આર્મસ્ટ્રોન્ગ આગ્રહ રાખે છે કે સંસ્થાકીય અધિકારત્વથી પીઅર્સ માને છે એવી માત્ર વિપરીત અસરો જ નથી નીપજતી. અધિકારત્વ ક્યારેક આશાસ્પદ નવપ્રસ્થાનોને રૂંધી નાખે એ ખરું. પણ, લાંબા ગાળાની અસરકારકતાને પરિણામે તેમ જ અનુયાયીઓ ભેળા કરવામાં મેળવેલી ખાસ્સી એવી સફળતાને આધારે પોતાની ઉપયોગિતા પુરવાર કરી ચૂકેલી પદ્ધતિઓને ઉતાવળે ફગાવી દેવાની નવલોહિયાઓની ઉદ્દામ વૃત્તિને સંસ્થાકીય અધિકારત્વમાં રહેલી પરંપરાનિષ્ઠા ઉચિત માત્રાએ પ્રતિકારે છે એ ય સ્વીકારવું પડે. સંભવિત છે કે અધિકારત્વ વણસી જઈને જડતાવાદી આપખુદી બની જાય; છતાં સતત ક્રાન્તિની પરિસ્થિતિમાં રહેલી અરાજકતાને એ ખાળી રાખે છે.

છેલ્લી ચેતવણી પીઅર્સ The Apriori Methodના સંદર્ભમાં ઉચ્ચારે છે. પોતાની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓનો બચાવ આ પદ્ધતિ એવો હવાલો આપીને કરે છે કે એ પૂર્વધારણાઓ 'તર્કને સ્વીકાર્ય' છે. આ પદ્ધતિમાં નિર્ણયો લેવા અપનાવવાનો માપદંડ છે: 'અનુભૂતિ સાથે સમ્મત હોય એને નહીં પણ જેને માન્ય રાખવાનું આપણે વલણ ધરાવતા હોઈએ એ સ્વીકારવું.' આ સંદર્ભમાં

પીઅર્સનો મુખ્ય વાંધો એ છે કે આવો માપદંડ અપનાવવાને પરિણામે આપણી માન્યતાઓની અનુભૂતિમૂલક ચકાસણી હાથ ધરવાની સંભાવના નષ્ટ થઈ જાય અને અર્થઘટનકારને કોઈ જ અંકુશ વગર યાદચ્છિક આચરણ કરવાની પરવાનગી મળી રહે. આર્મસ્ટ્રોન્ગ આ વિરોધના સંદર્ભમાં એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે પૂર્વધારણાઓના કોઈ પણ સંપુટનો આપણા હર્મેન્યુટિક પ્રસ્થાનબિંદુ તરીકેનો સ્વીકાર કેટલેક અંશે apriori જ હોય છે. કોઈ પણ વિવેચનાત્મક અભિગમ અપનાવવા સરખી માત્રાએ ચકાસણી ખમી શકે એવા પ્રતિસ્પર્ધી અભિગમો-માંથી એકની પસંદગી આવશ્યક હોય છે. શિસ્તબદ્ધ વિચારણા તેમ જ સાર્વત્રિક અનુભૂતિઓ એવી પસંદગી માટે માર્ગદર્શન નથી પૂરું પાડતી. આ કારણસર કોઈ પણ પદ્ધતિની પૂર્વધારણા તેમ જ નિષ્પત્તિઓએ સતત પોતાની ઉપયોગિતા પુરવાર કરતા રહેવું પડે એ આવશ્યક હોવા છતાં સ્પષ્ટ છે કે કોઈ ચોક્કસ હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુની પસંદગી ઊંચી માત્રાએ યદચ્છા હોય છે. કરવામાં આવેલી પસંદગીથી જુદી જ કોઈ પસંદગી પણ એટલી જ માત્રાએ ન્યાયપૂર્ણ ઠરી શકે.

અલબત્ત, હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુની પસંદગીને યાદચ્છિક ઘટાવવાનું સૂચન એવું નથી કે એ પસંદગી મહત્ત્વની નથી. સૂચન એવું છે કે એ પસંદગીનો એક પ્રકાર હોવાથી આપણી સમક્ષ જુદા જુદા અન્વયો હમેશાં ઉપસ્થિત હોય છે. એ પસંદગી વિસ્તૃત જ્ઞાનમૂલક તેમ જ તાત્ત્વિક સૂચિતાર્થો ધરાવતી હોવાથી ખૂબ-જ મહત્ત્વની હોય એ દેખીતું છે. કોઈ ચોક્કસ હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુ સ્વીકારતા આપણે એ પસંદગી કરીએ છીએ કે કેવા વિવેચનાત્મક વિશ્વમાં કયા પ્રકારના પદાર્થો અને લક્ષ્યોના સંદર્ભમાં આપણે કેવું આચરણ કરવું. 'The Aims of Interpretation (૧૯૭૬)માં અનન્યતાવાદી ઈ. ડી. હર્શ પણ સ્વીકારે છે કે "અર્થઘટનના કોઈ ચોક્કસ ધોરણની પસંદગી કુદ્રિત-પાકનું સ્વરૂપ આવશ્યક નથી બનાવતી; પણ એક પ્રકારની પસંદગી હોવાને કારણે એનું સ્થાન નીતિશાસ્ત્રના ક્ષેત્રમાં રહેલું છે.' સાથે સાથે અહીં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે હર્શ એવું દૃઢ મંતવ્ય ધરાવે છે કે 'સર્જકના આશયની (મૂળભૂત અર્થની) ઉપેક્ષા કોઈ ધરખમ મૂલ્યવત્તા ધરાવતી ન હોય, તો અર્થ-ઘટનના ક્ષેત્રમાં વ્યવહારોએ એની ઉપેક્ષા ન કરવી જોઈએ.' સર્જકના આશયને અર્થઘટનના ધોરણ તરીકે સ્વીકારવાના હર્શના આગ્રહને પરિણામે કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી થાય. હર્શના મતના વિરોધે વેયૂન બૂથ Critical Understanding (૧૯૭૯)માં એવી દલીલ રજૂ કરે છે કે 'સર્જક'ની વિભાવના ખૂબ જ ધૂંધળી અને વિવાદાસ્પદ છે; વિવેચનાત્મક મતભેદો વચ્ચે સમાધાન સ્થાપવા

એનો આશરો ન લઈ શકાય, કારણ કે એ પોતે જ વિવાદનો વિષય છે. હર્શ પોતાના મતનો બચાવ કરે છે કે સાહિત્યાભ્યાસને પ્રગતિશીલ બનાવી શકે એવો એક માત્ર માપદંડ સર્જકનો આશય છે. પણ, હકીકત સ્વીકારવી જ પડે કે હર્શને અપેક્ષિત છે એવા ધ્યેયગામી સંશોધનનો ઉપક્રમ કોઈ પણ ગૃહીત-સંપુટની નિષ્પત્તિઓનું સહિયારું અનુસરણ કરતા વિવેચકોને ય લક્ષ્ય હોઈ શકે. સાહિત્યના અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં જુદી જુદી પૂર્વધારણાઓ આવકાર્ય છે. આથી, એ ક્ષેત્રમાં પ્રગતિશીલપણે ઉકેલવાની સમસ્યાઓની કોઈ સર્વસ્વીકૃત યાદી નહીં પણ પ્રતિસ્પર્ધી સંશોધન-ઉપક્રમોની વિવિધતા ઉપસ્થિત હોય એ સાહજિક છે. વળી, અર્થઘટનના એક માત્ર ધોરણ તરીકે સર્જકના આશયનો બચાવ કરતા હર્શ એ હકીકતને ઘણું ઓછું મહત્ત્વ આપવાની ભૂલ કરે છે કે અર્થઘટનના વિરોધી વ્યૂહો વચ્ચે પસંદગી કરવામાં કોઈ ને કોઈ ધરખમ મૂલ્યો હોડમાં મુકાતાં જ હોય છે. સર્જકના આશયની ઉપેક્ષા પણ ધરખમ મૂલ્યવત્તા ધરાવતી હોય એમ બની શકે: 'Image / Music / Text (૧૯૭૭) ના 'The Death of the Authorમાં રોલાં બાર્થ, તેમ જ જે. વી. હરારી સંપાદિત 'Textual Strategies (૧૯૭૯)માં 'what is an Author?' લેખમાં મિશેલ ફૂકો 'સ્વતંત્રતા' (liberty)ની મૂલ્યવત્તાને આધારે 'નિયંત્રણકર્તા સર્જક'-ની વિભાવનાને પડકારે છે. તેઓ બન્ને એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે એ વિભાવના કૃતિપાઠની પોતીકી અર્થબોધમૂલક ક્ષમતાને પાંગળી બનાવી નાંખે છે. અને, સ્વીકારવું જ પડે કે 'સ્વતંત્રતા' ધરખમ નૈતિક મૂલ્ય છે. પરિણામે હર્શના મતનો સંદર્ભ-નૈતિક વિખવાદ ખડો થાય જ.

પણ જો પાયાના સિદ્ધાંતો જડબેસલાખ હર્મેન્યુટિક મતભેદો ધરાવતા હોય ઉપરોક્ત પ્રકારનાં નૈતિક વિખવાદો ઊભા થાય જ. અર્થઘટનકારો પોતાનાં મૂલ્યોની પસંદગી કોઈ 'વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ' (is)ના આધારે નહીં પણ 'ઇચ્છનીય પરિસ્થિતિ' (Ought)ના આધારે કરતા હોય છે. એટલે કે, સાહિત્યકૃતિના તેમ જ માનવીય વિશ્વના સ્થાન (status) વિશેની પોતાની ધારણાઓને અર્થઘટનકાર એ બન્નેના સ્થાન વિશે શું માનવું ઇચ્છનીય છે એના આધારે નિર્ધારિત કરતો હોય છે. શું માનવું વધુ ઇચ્છનીય છે એ સંદર્ભમાં લેવાયેલો apriori નૈતિક નિર્ણય કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક દષ્ટિબિંદુના સ્વીકારના પાયામાં રહેલો હોવાથી પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક દષ્ટિબિંદુ apriori અવલંબન ધરાવે છે. જેમ કે, માર્ક્સવાદી અભિગમનો સ્વીકાર એવા apriori નિર્ણય પર આધારિત છે કે માનવી આવશ્યકપણે ઐતિહાસિક કર્તા છે એવું માનવું નૈતિક

ઇચ્છનીય છે; જ્યારે સંરચનાવાદના સ્વીકારનો આધાર એવી માન્યતા પર છે કે માનવી આવશ્યકપણે વૈશ્વિક તર્કનું સાધન માત્ર જ છે એમ સ્વીકારવું નૈતિક સ્તરે વધુ ઇચ્છનીય છે.

વિવેચનપ્રક્રિયાને 'તર્કનિષ્ઠ વ્યાપાર' લેખવા માટે એ કારણ તો છે જ કે આપણે લક્ષમાં લીધેલી પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓ એનું નિયંત્રણ કરતી રહે છે. બીજું કારણ એ છે કે જુદી જુદી વિવેચનાત્મક પ્રતિબદ્ધતાઓના સંદર્ભમાં છણાવટ તેમ જ ચર્ચાવિચારણા હાથ ધરવી સંભવિત હોય છે. આપણે આગાઉ જોયું કે પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિ કશાકનું પ્રાકટ્ય બીજા કશાકનું સંગોપન કરી નાંખીને જ આપતી હોય છે. આથી, કોઈ ચોક્કસ હર્મેન્યુટિક અભિગમ અપનાવતા ઉપલબ્ધ થઈ રહેનારા લાભો તેમ જ વહોરવામાં આવતું જોખમ એ બન્નેનાં સંદર્ભમાં ચકાસણી અને ચર્ચા સંભવિત હોય એ દેખીતું છે. એવું બની શકે કે કોઈ વિવેચક અંતર્દષ્ટિના કેટલાક પ્રકારોને વધુ લાભદાયક માને અને બીજા કેટલાક વિસ્તારોના સંદર્ભમાં અંધત્વ વહોરી લેવા તૈયાર હોય. અંધત્વ અને અંતર્દષ્ટિ વચ્ચેનું જે પ્રમાણ તે સ્વીકારે એ તેની પોતીકી પસંદગી પર આધાર રાખે છે એ ખરું; પણ એ પસંદગી કરતાં તે કોઈક જાતની તાર્કિક વિચારણા તો હાથ ધરતો જ હોય છે. અલબત્ત, આ સંદર્ભમાં 'જ્હોન રાઈકર્ટને પ્રત્યુત્તર' લેખમાં સ્ટેન્લી ફીશે આપેલું વિધાન, કે 'એક વ્યક્તિ અનુસારની તાર્કિકતા બીજી અનુસાર અપ્રસ્તુતતા છે,' કદાચ સાચું નીવડે છતા, પોતાની પ્રતિબદ્ધતાઓનાં પરિણામો વિશે અર્થઘટનકારે જાહેરમાં હિસાબ આપવો જ પડે; અને બનવાજોગ છે કે કેટલીક હર્મેન્યુટિક પસંદગીઓ એવી જાહેર ચકાસણી ઊંચી માત્રાએ ખમી શકે.

અને છેલ્લે

ચારે બાજુએ વાતાવરણ ડહોળાયેલું અને ડખોળાયેલું જોવા મળે છે ચિત્ત સકારણ ખેદ અનુભવે છે, ક્લેશ અનુભવે છે. 'હવે શું' પ્રશ્ન 'શું હવે કશું જ નથી'ની સાશંક અવસ્થાએ પહોંચવા માંડ્યો છે. વરસ વરસને ખાતું આવે છે એ ઉક્તિ હવે બધી રીતે સાચી પુરવાર થતી આવે છે. કાળના પ્રવાહને તો રોકી ન શકાય એ વાત સાચી પણ આપણી સામે જે છે તે ખરેખર કાળનો પ્રવાહ છે કે બીજું ,કશુંક ? એ બીજા કશાકની સામે ટકી રહેવા માટે શું

કરવું ? રાજકારણ, અર્થકારણ, ટેકનોલોજી અને સમૂહ માધ્યમો–આ બધાનાં ઇષ્ટ પરિણામો તો જ્યારે ભોગવવાનાં આવશે ત્યારની વાત ત્યારે. અત્યારે તો એના ભયાવહ અનિષ્ટકારી પ્રભાવનો ભોગ સાહિત્ય, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન બની રહ્યાં હોવાનું જણાય છે. અત્યાર સુધી એવી ભોળી શ્રદ્ધા રાખીને બેઠેલા કે એની સામે સંઘબળ ઊભું કરીને ઝૂઝી શકાશે. એકલદોકલ વ્યક્તિ આવાં અનિષ્ટોનો સામનો ન કરી શકે. પણ સદીઓથી કહેવાયેલી–અનુભવાયેલી વાત ફરી સામે આવીને ઊભી રહી ગઈ. તમને સાથ આપનાર કોઈ નથી એની વધુ ને વધુ પ્રતીતિ થતી જાય છે. દરેક વ્યક્તિને પોતાનો માર્ગ પસંદ કરવાનો અધિકાર છે એ વાત સાચી અને એ રીતે કેટલાક સરખા રીતે વિચારનારાઓએ, કોઠાસૂઝ-કેળવેલી સૂઝ ધરાવનારાઓએ એક એવો વર્ગ અપનાવ્યો જેનો કોઈ તાર્કિક ખુલાસો આપી ન શકાય. તે મિત્રોએ લખવાનું માંડી વાળ્યું અથવા તો તે માંડી વાળવાની સીમાએ જઈ પહોંચ્યા છે. એટલે આ અવતારે તો એ લેખિની બ્રહ્મચર્ય પાળવા કૃતનિશ્ચયી છે અને એ રીતે બીજા વિલાસી જીવોની સરખામણીમાં તો તેમણે પોતાની જાતને ઊંચે સ્થાપી આપી છે.

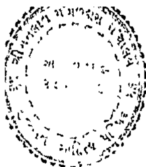
આને પરિણામે સામૂહિક ધોરણે ઉત્પાદન કરનારા કેટલાક સાહિત્યપ્રેમીઓને તો મોકળું મેદાન મળી ગયું, એમાં ભળી આત્મરતિ, આત્મગૌરવ, આત્મવિશ્વાસ વગેરે તો હકારાત્મક મૂલ્યો છે પણ આ આત્મરતિનું સ્વાભાવિક પરિણામ એ આવ્યું કે મારા સિવાય (થોડા ઉદાર બનીએ તો મારા મિત્રો સિવાય) કોઈ લખતું નથી, સારું લખતું નથી એવી માન્યતા ધીમે ધીમે ઘર કરવા માંડી. શક્ય છે કે આપણે જે પ્રકારનું સાહિત્ય લખીએ છીએ તે ઉત્તમ હોઈ શકે –પણ એ જ પ્રકારનું સાહિત્ય બીજાઓએ પણ લખવું એવી આદેશાત્મક ભૂમિકા અપનાવવાનો કોઈ અર્થ ખરો ? એટલે પોતાની ટીકા સહેજ પણ થવી ન જોઈએ અને જો થાય તો ટીકા કરનાર સામે એવા સાણસા ભીડાવવા કે બીજી વાર ટીકા કરતા વિચાર કરવો પડે. આનું પરિણામ શું આવે ? ટીકા કરવાનું વલણ ઘટતું જાય–"બાંધે ભારે લખવાનું રાખવું"–"જે કૃતિ ગમે તેના વિશે જ લખવું"–આવા ઉપદેશો પારસંવાદોમાં વિરામસમયે આવતા હોય છે. એક જમાનામાં ગુણદર્શી વિવેચનનો પ્રકાર વિકસ્યો હતો–કેટલા મોટા મોટા પંડિતોએ એ પ્રકારને ખેડયો હતો–આજે એ પ્રકારનો પુનર્જન્મ થયો છે. જે પ્રજા પોતાની જરા સરખી ટીકા સાંખી નથી શકતી અને નહોર દેખાડવા માંડે છે. તે પ્રજા વાસ્તવમાં તો ભારે મામકાંગ્રહી પુંઃવાર થાય છે, ક્યારેક પ્રશ્ન થાય કે કેમ આવું બન્યું ? શોકમોહની એવી તે કેવી જ્વાળા પ્રકટી કે દૃષ્ટિ જ ખોઈ બેઠા !

ટેકનોલોજીની સિદ્ધિઓના પ્રતાપે આજે એક જમાનામાં જેને દૂરતા: કહેવાતી હતી તે નિકટતામાં ફેરવાઈ ગઈ, પરિણામે લાભ થયા છે કે ગેરલાભ એનો ઉત્તર આપવો જરાક મુશ્કેલ થઈ પડે એમ છે. એક બાજુએ આપણને એવા સર્જકો મળ્યા હતા જેઓ નિતાન્ત અંતર્મુખ પ્રકૃતિ ધરાવતા હતા. જગત સાથેના બધા જ સંપર્કો છેદીને, ચાર દીવાલોનો કારાવાસ સ્વીકારીને તેઓ શબ્દ વડે અનુકમ્પાનાં, સંવેદનાનાં ક્ષેત્ર વિસ્તારવા માગતા હતા. બીજી બાજુએ કેટલાક સર્જકો એવા બહિર્મુખ હોય છે કે તેમની પાસે જાત સાથે સંવાદ કરવાનો સમય જ નથી રહેતો. આના પરિણામે યાદચ્છિક કે આકસ્મિક રીતે કે વધુ યોગ્ય રીતે પ્રાપ્ત થયેલી કાચી સામગ્રીની સાથે ઝાઝી ગાયાકૂટમાં તેઓ ઉતરતા જ નથી. છેલ્લા દાયકાના જે આશાસ્પદ સર્જકો જણાયા તેમની રચનાઓને કેમ કથળતી જોઈએ છીએ? એકાએક શું એમની સર્જકતામાં ભારે ઓટ આવી ગઈ? — આ પરિસ્થિતિ જો ચાલુ રહે તો કોઈને વહેલો મોડો પ્રશ્ન થશે કે સર્જન કર્યા વિના ચાલે જ નહીં એવી કશી જરૂરિયાત વિના તો આ આખો પ્રપંચ ઊભો થયો ન હતો ને! સર્જન સહજ હોવું જોઈએ તેનો એક અર્થ આ પણ છે. ખાધાપીધા વિના જેમ ન ચાલે તેમ સર્જન વિના ન ચાલે એવી જરૂરિયાતમાંથી ન પ્રગટેલો શબ્દ બહુ જલદી જરીપુરાણો બની જાય છે. પણ આ જર્જરિત ગાભાઓને રૂપાળા, ચકચકતા કેમ બનાવવા એનો કસબ પરંપરાએ તો શીખવ્યો જ હતો, આજે એમાં પ્રચારની નવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ ભળી છે. (હિટલરના પ્રચારાત્મક સાહિત્યમાંથી અમેરિકાનાં પ્રચાર માધ્યમોએ ઘણુંબધું અંકે કર્યું હતું!) પ્રચાર હિંસાનો જ એક પ્રકાર છે એ વાત ભૂલવા જેવી નથી.

આ વાતાવરણમાં વિવેચન સાવ અપ્રસ્તુત બની જાય. સર્જકો અવાર-નવાર ફરિયાદ કરતા હતા કે વિવેચકો લખે છે તો સિદ્ધાંતો વિશે કાં તો ભૂતકાળના સર્જકો વિશે, સમકાલીનો વિશે તો લખતા જ નથી. આ ફરિયાદ સાચી હતી પણ આજે હવે સમકાલીનો વિશે લખવું કેટલાંક પરિબળોએ અશક્ય કરી નાખ્યું છે. વિવેચકની હેસિયતથી નહીં પણ એક સામાન્ય વાચકની હેસિયતથી કશોક પ્રતિભાવ આપનારની સુધ્ધાં ખબર લઈ નાખવામાં આવે છે. અને છતાં અંતે તો વિવેચક નહીં પણ આવા વાચકો જ કૃતિની ગુણવત્તાના નિર્ણાયક લાંબાગાળે પુરવાર થવાના. કાળવિવેચકની વિભાવના સમયના જુદા જુદા અંતરે વાચકોની સંવેદનામાં ઝીલાઈને રહેનારી કૃતિની ચિરંજીવિતામાંથી જ પ્રગટ થઈ હશે ને!

૨૧-૧-૯૨ — શિરીષ પંચાલ

ગ્રંથ



અનુક્રમ

એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૨

અનુક્રમ

એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૨ : એપ્રિલ–જૂન ૧૯૯૨

સંપાદક
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૧
વર્ષ ૧૩ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૨

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બીદ્દ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ મારુંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

માર્ક સ્ટ્રેન્ડ
અનુ. દિલીપ ભટ્ટ

કેટલીક રચનાઓ

(માર્ક સ્ટ્રેન્ડની કવિતા સપાવહ અને સ્વપ્નશીલ વૈચિત્ર્યસભર હોય છે. સ્વપ્નની જેમ તેમની કવિતામાં ઇચ્છાશક્તિનો સદંતર અભાવ અને જીવંત પરિસ્થિતિનું નિયમન કરતી આંટીઘૂંટીઓની ગેરહાજરી જોવા મળે છે. સૌથી વિલક્ષણ વિચિત્રતાઓ ઉદ્ભવે છે અને કવિતાના વક્તાને જરાયે આશ્ચર્ય થતું નથી. સ્ટ્રેન્ડની કવિતાનો વક્તા બહુધા સ્વ-વિયોજનની પ્રવિધિ સુધી ખેંચી જતી માનસિક તિરાડ અથવા અસમાયોજનથી પીડાય છે. પોતાના સ્વને તે કોઈ અજાણ્યા વ્યક્તિના પડછાયામાં સૂતેલો અને તે અજાણની સરભરા કરતો નિહાળે છે. તેની કવિતાનો સમજુ વક્તા અને તેનો શિશુ સ્વ સાહ-અસ્તિત્વ ધરાવે છે; અને કવિ પોતાના અતીતનાં અને વર્તમાનનાં એમ બન્ને સ્વથી પોતાને અળગો કરવાની મથામણ કરે છે. પરાવાસ્તવવાદી ચિત્રો અને કવિતામાં રહેલી અર્થોની રહસ્યમય સંદિગ્ધતાને બદલે સ્ટ્રેન્ડની કવિતામાં અર્થની સ્વચ્છતા, સુસંગતતા અને પ્રથમ દૃષ્ટિએ સરળતા રહેલી છે. તેની કથનગતિ સુસંગત અને અસંદિગ્ધ હોય છે. શ્રોતાને કષ્ટ આપતી પરાવાસ્તવવાદી ખંડિત શબ્દયોજનાની તે સાર્થના કરતા નથી. પુનર્જન્મની શક્યતા હોવા છતાં તેની કેટલીક કવિતા મૃત્યુડરનાં સારેખમ દબાણથી બચી શકતી નથી. અને છતાં, કવિ આશા સેવે છે :

"જો માણસને મૃત્યુનો ભય હોય,
તો તેની કવિતા તેને બચાવશે.'

તેની બધી વિચિત્રતા અને વિલક્ષણતા સાથે, સ્ટ્રૅન્ડની કવિતા એવા ભાવાવેગો અને માનવીય અનુભૂતિઓને અવાજ આપે છે જે સનાતન છે પણ ભાગ્યે જ વ્યક્ત થયાં છે. સ્ટ્રૅન્ડની શ્રેષ્ઠ કવિતા તેના કથનની વિસ્મયજનક સરળતા, અર્થોની આભાસી સરળતા, અને વર્ણનની લયપ્રેરક ઓળખ વિના ભાગ્યે જ વાંચી શકાય.

એપ્રિલ અગિયાર, ઓગણીસો ચોત્રીસનાં રોજ પ્રિન્સ એડ્વર્ડ આઈલેન્ડમાં જન્મેલા માર્ક સ્ટ્રૅન્ડે એન્ટિઓક કૉલેજમાંથી બી. એ. કર્યું, યાલે યુનિવર્સિટીમાંથી બી. એફ. એ. કર્યું, અને આયોવા યુનિવર્સિટીમાંથી ઓગણીસો બાસઠમાં એમ. એ. કર્યું ઓગણીસો પાંસઠથી યુનિવર્સિટી ઑફ બ્રાઝિલ હેઠળની રીઓડી જાનેરોની કૉલેજમાં ફુલબ્રાઈટ લેક્ચરર તરીકે સેવા કરતાં સ્ટ્રૅન્ડે ચાર યુનિવર્સિટીઓમાં શિક્ષણસેવાઓ આપી છે. પોતાના ત્રણ કાવ્યસંગ્રહો સહિત તેમણે સાંપ્રત અમેરિકન કવિતાનું સંપાદન અને એક સ્ક્રીનપ્લે લખ્યું છે. એ સિવાય, એમણે યુરોપીય ભાષામાં લખાયેલી કેટલાક કવિતાના અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કર્યા છે.)

૧. કવિતા ખાધી

શાહી દદડી જાય છે મારા મોઢાનાં ખૂણેથી.
મારા જેટલો આનંદ ક્યાંય નથી.
હું કવિતા ખાઈ રહ્યો છું.

લાઈબ્રેરીયન માની શકતી, તે જે કંઈ જોઈ રહી છે.
તેની આંખો ઉદાસ છે
અને ચાલી જાય છે તેના ડ્રેસમાં હાથ નાખીને.

કવિતાઓ ખલ્લાસ થઈ ગઈ.
ઝાંખો પ્રકાશ છે.
ભોંયતળિયાના દાદરેથી કૂતરાં ઉપર આવી રહ્યાં છે.

તેમની આંખોના ડોળા ચકળવકળ ફર્યા કરે છે.
તેમના સોનેરી પગો ફૂચડાની જેમ ભડકે સળગે છે.
બિચારી લાઈબ્રેરીયન પગો પછાડતી રડે છે.

તેને કશું સમજાતું નથી.
જ્યારે હું ઘૂંટણિયે ઉભડક થઈ તેનો હાથ ચાટું છું,
તે ચીસ પાડી ઊઠે છે.

હવે હું બદલાઈ ગયેલો માણસ છું.

હું તેની સામે ઘૂરકિયાં કરું છું ને ભસું છું.
આ પુસ્તકિયા અંધારમાં હર્ષાવેશથી હું કૂદકા મારું છું.

૨. લગ્ન

વિરુદ્ધ ધ્રુવો તરફથી પવન વાય છે,
ધીમે ધીમે આગળ વધતો.

તેણી વળે છે અગાધ વાયુમંડળમાં.
તે ચાલે છે વાદળોમાં.

તેણી સુસજ્જ થાય છે,
ઝુલ્ફાંઓ લહેરાવે છે,

આંખોને ઠીકઠાક કરે છે,
સ્મિત રેલાવે છે.

સૂર્ય તેની દંતાવલિને ગરમાવે છે,
જીભની અણીથી દંતાવલિને ભીની કરે છે.

તે પોતાનાં સૂટ પરથી ધૂળને ખંખેરે છે
અને ટાઈને તંગ કરે છે.

તે સિગરેટ પીવે છે.
હમણાં જ તેમનું મિલન થશે.
પવન તેમને વધારે નજદીક લાવે છે.
તેઓ ઊંચા કરીને હાથ ફરકાવે છે.

વધારે નજીક, હજી વધારે નજીક,
તેઓ આલિંગે છે.

તેણી પથારી સજાવે છે.
તે પોતાનું પેન્ટ ઉતારે છે.

તેઓ લગ્ન કરે છે
અને તેમને એક બાળક છે.

પવન તેમને દૂર ઘસડી જાય છે
અલગ અલગ દિશા તરફ.

પવન બળવાન છે, તે વિચારે છે
તેની ટાઈ તંગ કરતાં-કરતાં.

મને આ પવન ગમે છે, તેણી કહે છે
કપડા પહેરતાં પહેરતાં

પવન ગડી ઉકેલે છે.
પવન તેમના માટે સર્વસ્વ છે.

૩. બધી વસ્તુઓને અખંડ જાળવી રાખતાં

કોઈ વિશાળ મેદાનમાં
હું ખાલીપો છું
મેદાનનો.
આવું જ
બને છે હંમેશા.
હું જ્યાં હોઉં
ત્યાં જે કંઈ ખૂટતું હોય તે હું હોઉં છું.

જ્યારે હું ચાલું છું
હવાને અળગી કરું છું
અને હંમેશા
હવા અંદર પેસી જાય છે
ખાલીપાને ભરવા
જ્યાં મારું શરીર રહ્યું છે.
આપણે બધાંને કારણો હોય છે
ફરવા માટે.
હું ફરું છું
બધી વસ્તુઓને અક્ષત જાળવી રાખવા માટે.

૪. બારણું

ફરીથી બારણું તમારી સામે છે અને કારમી ચીસો
શરૂ થાય છે અને તે પાગલ અવાજ કહે છે અહીં અહીં

એવા

આરામની દંતકથા મરી જાય છે અને તેના શરીરનો
પલંગ ધૂળમાં ફરી જાય છે. તમારી આંખોમાં વાદળો પ્રવેશે છે.

અત્યારે પાનખર છે. જેટ વિમાનોમાંથી લોકો કૂદી રહ્યાં છે;
તેમનાં સગાંવહાલાં હવામાં ઉછળે છે તેમની સાથે જોડાવા માટે.
કારમી ચીસો છે તે આ માટે છે. કોઈ ઇચ્છતું નથી
છૂટા પડી જવું, કોઈ ઇચ્છતું નથી પાછળ પડયાં રહેવું.

બારણું તમારી સામે છે અને તમે બોલવા અસમર્થ છો.
તમારા શ્વાસોચ્છ્વાસ ધીમા છે અને તમે બારીમાં
ડોકાવ છો. તમારા ડૉક્ટરે કસાઈનું એપ્રન પહેર્યું છે
અને એક છરો ઝાલ્યો છે. તમે મંજૂરી આપો છો.

અને તમે યાદ કરો છો જ્યારે તમે પ્રથમ વાર આવ્યા.
જેવાં તમે ઘર તરફ દોડયાં મેપલનાં પર્ણો ચકરાવો લેતાં ખર્યાં.
તમે દોડયા જેવું તમે હંમેશાં કલ્પ્યું કે તમે દોડશો.
તમારો હાથ બારણા પર છે. અહીંયાથી તમે અંદર આવ્યા.

પત્ર

(રિચર્ડ હોવર્ડ માટે)

માણસો ખુલ્લા મેદાનમાં દોડી રહ્યાં છે,
તેમનાં ખિસ્સાંમાંથી પેનો પડી જાય છે.
બહાર ફરવા નીકળેલા લોકો તેને લઈ લેશે.
પત્રો કેવી રીતે લખાય એનો આ એક રસ્તો છે.

કેવી રીતે વસ્તુઓ પડી જાય છે બીજાંની પાસે!
મારો સ્વ મારામાં ન રહેતાં, સૂતો છે
કોઈ અજનબીના પડછાયામાં, હવે કપડાં પહેરાવતો
એ અજનબીને, અને હવે તેને રસ્તે દોરી જતો.

તને લખું છું ત્યારે બપોરનો સમય છે.
કોઈકની જિંદગી મારા હાથોમાં આવી ગઈ છે.
સૂર્ય સફેદે છે મકાનોને.
મારી પાસે જે છે તે આ છે. આ બધું હું તને અર્પું છું. તારો ૦

૫૦ ભયાવહ ક્યારનુંયે બની ચૂક્યું છે

સગાંવહાલાં ભૂખી ભૂખી ઉત્કટ આતુરતાથી આશાભર્યાં તાકી રહ્યાં છે.
તેઓ ભીંજવે છે તેમનાં હોઠોને તેમની જીભ વડે હું સંવેદી શકું છું
તેઓને મને ઉપર ધકેલતા. હું બાળકને અંતરાલમાં અધ્ધર ઝાલી રાખું છું.

તૂટેલી શીશીઓના ઢગલા સૂર્યમાં ચળકે છે.

કોઈ નાનું બૅન્ડ જૂનવાણી ઢબનું કૂચગીત વગાડી રહ્યું છે.
મારી મા સખત સાચવી રહી છે તેનો પગ પછાડી પછાડી.
મારા પિતા એક સ્ત્રીને ચૂમી રહ્યા છે જે બારી રાખે છે હાથ હલાવવાનું
કોઈ અન્યને ત્યાં તાડવૃક્ષો છે.

ટેકરીઓ નારંગી લાલ ભડકીલાં ફૂલોનાં ટપકાંયુક્ત છે અને ભુર્જ
મોર્ટામિસ્સ મોજાં જેવાં વાદળાં તેની પાછળ ભમે છે.

"આગળ વધ, છોકરા,"

હું સાંભળું છું કોઈને કહેતાં, "આગળ વધ,"
મને આશ્ચર્ય થયા કરે છે કદાચ વરસાદ પડે તો.

આકાશ ઘેરાય છે. વીજળીના કડાકા.
"તેના પગો ભાંગી નાંખો," મારી કાકીઓમાંની એક બોલે છે,
"હવે તેને એક ચુંબન આપો." હું કરું છું જે મને કહેવામાં આવ્યું છે.
ઠંડા વેરાન ઉષ્ણકટિબંધીય પવનોથી વૃક્ષો વળી જાય છે.

બાળકે ચીસ ના પાડી, પણ મને યાદ છે તે નિઃસાસો
જ્યારે હું અંદર ઘુસ્યો તેના નાજુક ફેફસા માટે ને ખંખોર્યો તેમને
બહાર વાતાવરણમાં ઝાપીઓ માટે. સગાંવહાલાં હર્ષથી ચિલ્લાયાં.
લગભગ તે સમયે મેં છોડી દીધું.

હવે, જ્યારે હું ફોનને પ્રત્યુત્તર આપું છું, તેના હોઠો
રિસીવરમાં છે; હું જ્યારે ઊંઘું છું, તેના વાળ ઓશીકાં થાય છે
ઓશિકા પરના પરિચિત ચહેરાની ફરતે; હું જ્યાં શોધું છું
ત્યાં મને તેના પગો મળે છે. તે છે જે કંઈ બાકી રહી ગયેલું મારી
જિંદગીનું તે.

એવટુ

કિશોર જાદવ

રાણીછાપ

પાટનગરમાં આવીને નવાસવા અમે બેઉ જણ સ્થિર થવામાં ગુંથાયાં. ત્યારે બેઝીલાનો મોરચો તૂટી પડયો હતો. લડાઈનો અંત આવ્યા છતાં હજીય હવામાં તેના ભણકારા વાગતાં સંભળાયાં. રેડિયો પરથી જાનમાલની ખુવારીના આંકડાઓ સવારસાંજ પ્રસારિત થતા રહ્યા. શસ્ત્રસરંજામ, દારૂગોળો ને બારૂદનાં ગંજાવર જથ્થાઓ ફગાવી, પીછેહઠ કરી જીવ લઈને ભાગી છૂટેલા સૈનિકોની ટુકડીઓ લાપત્તા હતી. અફવાઓ સામે ચેતવણીની આંગળી મોં પર મૂકી, ચૂપકીદી સેવવાનો નિર્દેશ કરતી તસવીરોવાળી પત્રિકાઓ ઠેર ઠેર દીવાલો પર ચોઢાયેલી હતી. હમણાં જ અહીં પાનખરનું પગરણ થયું હતું ને હિમાળી હવાને બદલે પહાડો પરથી હવે વેગવાન સુક્કા પવનના સૂસવાટાઓ વછૂટતા હતા. તેમાં હાથમોંની ચામડી ઉઝરડાતી, વલૂરાતી હોય એવી ચણચણાટી થતી લાગી. ક્યાંક દીવાલો પરથી ઉખડી ગયેલાં ફરફરિયાં, અમારા પગમાં લપટાઈને વળી ધોરી માર્ગ પર ખરેલાં પાંદડાઓનાં થર ભેગાં ઊડચે જતાં હતાં.

આંતરે આંતરે લશ્કરી ભારવાહનો દોડતાં હોવાથી આજુબાજુનાં મકાનો પર ધૂળોટનું ઘટ્ટ આવરણ જામેલું રહેતું. અંદરના ભાગમાં ધસતી રસ્તાને ખાળવા, બધાં બારીબારણાં, દુકાનોનાં અર્ધાપર્ધા પાટિયાં નિરંતર ભીડાયેલાં

૫. ભયાવહ ક્યારનુંયે બની ચૂક્યું છે

સગાંવહાલાં ઝૂકી ઝૂકી ઉત્કટ આતુરતાથી આશાભર્યાં તાકી રહ્યાં છે.
તેઓ ભીંજવે છે તેમનાં હોઠોને તેમની જીભ વડે હું સંવેદી શકું છું
તેઓને મને ઉપર ધકેલતો. હું બાળકને અંતરાલમાં અદ્ધર ઝાલી રાખું છું.

તૂટેલી શીશીઓના ઢગલા સૂર્યમાં ચળકે છે.

કોઈ નાનું બેન્ડ જૂનવાણી ઢબનું કૂચગીત વગાડી રહ્યું છે.
મારી મા સમય સાચવી રહી છે તેનો પગ પછાડી પછાડી.
મારા પિતા એક ઓને ચૂમી રહ્યા છે જે જારી રાખે છે હાથ હલાવવાનું
કોઈ અન્યને ત્યાં તાડવૃક્ષો છે.

ટેકરીઓ નારંગી લાલ ભડકીલાં ફૂલોનાં ટપકાંયુક્ત છે અને બુર્જ
મોટાંમસ્સ મોજાં જેવાં વાદળાં તેની પાછળ ભમે છે.
"આગળ વધ, છોકરા,"

હું સાંભળું છું કોઈને કહેતાં, "આગળ વધ,"
મને આશ્ચર્ય થયા કરે છે કદાચ વરસાદ પડે તો.

આકાશ ગોરંભાય છે. વીજળીના કડાકા.
"તેના પગો ભાંગી નાંખો," મારી કાકીઓમાંની એક બોલે છે,
"હવે તેને એક ચુંબન આપો." હું કરું છું જે મને કહેવામાં આવ્યું છે.
ઠંડા વેરાન ઉષ્ણકટિબંધીય પવનોથી વૃક્ષો વળી જાય છે

બાળકે ચીખ ના પાડી, પણ મને યાદ છે તે નિ:સાસો
જ્યારે હું અંદર ઘુસ્યો તેના નાજુક ફેફસા મારે ને પંપોર્યાં તેમને
બહાર વાતાવરણમાં માખીઓ માટે. સગાંવહાલાં હર્ષથી ચિલ્લાયાં.
લગભગ તે સમયે મેં છોડી દીધું.

હવે, જ્યારે હું ફોનને પ્રત્યુત્તર આપું છું, તેના હોઠો
રિસીવરમાં છે; હું જ્યારે ઊંઘું છું, તેના વાળ એકઠાં થાય છે
ઓશિકા પરના પરિચિત ચહેરાની ફરતે; હું જ્યાં શોધું છું
ત્યાં મને તેના પગો મળે છે. તે છે જે કંઈ બાકી રહી ગયેલું મારી
જિંદગીનું તે.

કિશોર જાદવ

રાણીછાપ

પાટનગરમાં આવીને નવાસવા અમે બેઉ જણ સ્થિર થવામાં ગૂંથાયાં. ત્યારે બોઝીલાનો મોરચો તૂટી પડ્યો હતો. લડાઈનો અંત આવ્યા છતાં હજીય હવામાં તેના ભણકારા વાગતાં સંભળાયાં. રેડિયો પરથી જાનમાલની ખુવારીના આંકડાઓ સવારસાંજ પ્રસારિત થતા રહ્યા. શસ્ત્રસરંજામ, દારૂગોળો ને બારૂદનાં ગંજાવર જથ્થાઓ ફગાવી, પીછેહઠ કરી જીવ લઈને ભાગી છૂટેલા સૈનિકોની ટુકડીઓ લાપત્તા હતી. અફવાઓ સામે ચેતવણીની આંગળી મોં પર મૂકી, ચૂપકીદી સેવવાનો નિર્દેશ કરતી તસવીરોવાળી પત્રિકાઓ ઠેર ઠેર દીવાલો પર ચોઢાયેલી હતી. હમણાં જ અહીં પાનખરનું પગરણ થયું હતું ને હિમાળી હવાને બદલે પહાડો પરથી હવે વેગવાન સુક્કા પવનના સૂસવાટાઓ વછૂટતા હતા. તેમાં હાથમોંની ચામડી ઉઝરડાતી, વલૂરાતી હોય એવી ચણચણાટી થતી લાગી. ક્યાંક દીવાલો પરથી ઉખડી ગયેલાં ફરફરિયાં, અમારા પગમાં લપટાઈને વળી ધોરી માર્ગ પર ખરેલાં પાંદડાઓનાં થર ભેગાં ઊડ્યે જતાં હતાં.

આંતરે આંતરે લશ્કરી ભારવાહનો દોડતાં હોવાથી આજુબાજુનાં મકાનો પર ધૂળકોટનું ઘટ્ટ આવરણ જામેલું રહેતું. અંદરના ભાગમાં ધસતી રજોટીને ખાળવા, બધાં બારીબારણાં, દુકાનોનાં અર્ધાપર્ધાં પાટિયાં નિરંતર ભીડાયેલાં

રખાતાં. તેથી જીર્ણશીર્ણ મેડીઓ ઉજ્જડ, અવાવરૂ એવો દેખાવ ધરતી. વળ ત્રણચારના સુમારે તો માણસોનું ચલનવલન સાવ પાંખું પડી જઈને ચોપાસ નિર્જનતા છવાઈ વળતી. અમારી જેમ આમ ટહેલનારાઓ જવલ્લે જ બહાર નીકળતા. કદાચ અમંગળની છાયા, નિસ્તેજ બનતી પહાડીઓ પરથી ઊતરી આવતી હોય તેની જાણે દહેશતમાં.

ચકલા આગળ પહેલવહેલા બસમાંથી ઊતરતાં અસંખ્ય કારખાનાંઓ, ધમધમતી મિલોનાં ભૂંગળાંઓ ને ત્રિચક્રોની ચિક્કાર ભીડ વચ્ચે હું આવી પહોંચ્યો હોઈશ કે પછી સામેની સડકના ઊંચાણને વટાવતાં જ વાહનોનાં ધણ, તેમની દોડધામ ને ઘોંઘાટ અમને ચારેકોરથી ઘેરી વળશે એવી છાપ પડેલી. પણ પગરીક્ષા જેવું સાધન સુધ્ધાં કલાકો સુધી ક્યાંય ફરકતું નહોતું; આખરે બેગબિસ્રા ખભે નાંખીને અમે પગપાળા દડમજલ આદરેલી.

મારો એ મશિયાઈ ભાઈ જશવંત અત્યારે મારી પડખે ચાલતો, મોઢેથી ગામગપાટા હાંકતો જતો હવો. બાજુમાં મોટાભાઈ તેને એકચિત્તે સાંભળતાં મનોમન વિચારોનાં અંકોડાઓ બેસાડતા રહ્યા. તેમને ત્યાં અમારા બેઉને ધામો હતો ને કેટલીક બાબતોથી વાકેફ થવા, ત્યાંની સંકડાશને કારણે અમને તેઓ આમ ખુલ્લાશમાં લઈને નીકળતા.

'કહે છે, લડાઈ વખતે મોસમ બિલકુલ અનુકૂળ નહોતી. અંદરથી ઠાર કરી નાંખે એવી ઠંડી. તો બરફનાં વાવાઝોડાં. મહીં ગરમાટો જેવું હોય તે લડવાના શૂરૂર આવે.' લશ્કરી મથક આગળથી પસાર થતાં તેમણે ટકોર કરી શહેર વચ્ચે જંગી વાહનો સહિત ડેરા તંબૂઓનો પડાવ હતો.

'દુશ્મનોએ છાપો માર્યો કે એમનાં હાંજા ગગડી ગયાં. મુઠ્ઠીઓ વાળીને નાઠા.' જશવંત વક્રભાવે બોલ્યો. 'રોજ ગર્માગરમ તળેલાં ગોસ્ત મળતાં હોય એ ઓછું છે? એય ને મજાનું ખાઈપીને પાડા જેમ વકરવાનું.'

બેચાર તગડા સૈનિકો કમ્મરે હાથ રાખી, પગથી પર ખડા ખડા દૂરના સિનેમાઘર તરફ વિમાસી રહ્યાં હતાં. તેમની સામે તેણે દાંત કચકચાવી ડોળા તતડાવ્યાં. મનોરંજનના એક માત્ર સ્થળ આગળ ચલચિત્રનાં પોસ્ટર લટકાતાં હતાં. તેનાથી આકર્ષાઈને અહીંતહીંથી રખડુઓ એકત્રિત થતાં ગયાં. બજારમાં અડધે નાગાપૂગા શામઠીઓ લંગોટી મારી, હટાણું પતાવવાની ઉતાવળમાં હાંફળાફાંફળા ઘૂમાઘૂમ કરતાં હતાં. નાનીમોટી હાટડીઓ ક્યારનીય ઊઠી ગઈ હતી ને ગણીગાંઠી ફરિયાણાની દુકાનોનાં પાટિયાં બંધ થવાની તૈયારીમાં ખખડતાં હતાં. સપ્તાહમાં એક વાર અહીં બજાર ભરાતું ત્યારે તો ફેરિયાઓ જોડે ભાવતાલ, રકઝક કરતા

ઘરાકોની ભીડ વચ્ચેથી નીકળવા ધક્કામુક્કી કરવી પડતી. હડસેલાઓ ખાતા કોઈએ ને દારૂપીઠામાંથી નાચગાનની રમઝટ વાગતી સંભળાતી. તાડછા જેવા ઊંચા, બેત્રણ માતેલા સૈનિકો કશુંક ખરીદવાના મિષે જાણે કૌતુકપ્રિય બની જઈ, ભીડમાં ઘૂસતા, અથડાતાં, ભીંસાતાં માર્ગ કરી આગળ વધતા. એક જણ અટૂલી ઘૂમટીની માલિકણ જોડે ખિલખિલાટ હસીહળીને હાથમાં કશીક ચીજવસ્તુઓ રમાડતો હોય. ત્યાં ક્યારેક તુચ્છકારમાં કોઈ તેમની અવમાનના કરતું, 'ચમાર... ચમાર...!' ભેગાં અમને પણ તેવાં ઇતરજનો જાણીને ચોપડતું. આમ તો મુક્તાચારની આબોહવામાં આ દેખાવડી સ્ત્રીઓ, સહચાર–સમાગમમાં વધુ સ્પૃહણીય, ખડતલ અને પંકાયેલી. એમની તમામ ગતિવિધિઓ થોડા સમય પૂરતી સંકેલાઈ જતી ને બપોરવેળાનું બજાર જાણે ફરી બગાસાંઓ ખાતું. રોજની એ અગતિકતા હમણાં જ બધે વ્યાપી વળશે. ચોપાસ શૂન્યતાની આણ વર્તવાની. ધીમે ધીમે ચૌટું મરૂભૂમિ શો દેખાવ ધરવાનું.

'એમ વધેરાઈ જવાનું કોઈને વ્હાલું લાગતું નથી હોતું તો !' મોટાભાઈ ગણતરીપૂર્વક બોલ્યા.

'તો પછી લડવૈયા શાના કહેવાય !' જશવંતને શૂરાતનનો છાક ચડી આવ્યો.

તેના આવા ઉદ્રેકને જોઈને મોટાભાઈએ મૌન સેવ્યું. કે પછી કેટલીક બાબતોનો ઘટસ્ફોટ તેમને હજી થયો નહોતો, તેને ગ્રહી લેવાના અજંપામાં ચપટીઓ વગાડતા આગળ થયા. અમે હવે શહેરના ગીચ અડ્ડાઓવાળા, કપરા વિસ્તારમાંથી પસાર થતાં ગયાં. હમણાંની અમારી બેત્રણ મુલાકાતોથી લત્તો પરિચિત હતો. પણ અંધકારનો અંતરાય, તો વચ્ચે વિવર્ણ તેજનાં આંતરાઓને લીધે ભ્રામકતા ઉપજતી હતી.

'ચૂપચાપ જતી વ્યક્તિઓને કોઈ વતાવે નહિ.' મોટાભાઈએ અગાઉની જેમ અહીંની નિર્ભીકતાનો ફરીથી ખ્યાલ આપતાં, એ સ્વગત કશુંક ગણગણ્યાં. ત્યાં ઓલારા વહી લાવતી દિશાના વેલકામાં બેઉ ભળી જઈ, બત્તીના ફિક્કા અજવાળામાં છતા થયા.

બહારૂ આંગણાની પાળીએ નવાણના પથરા પર હું ગુમસૂમ બેઠો. બન્નેની નશાભરી એલફેલ વાતો મને તેમનાથી અતડો પાડી દેતી. જોયું તો અંદર, ફૂલફટાક જુવાન છોકરી બાંકડા આગળના ટેબલ પર ધોળી બાટલી સાથે પવાલાં મૂકી ગઈ. ત્યારબાદ છાલિયામાં સેકેલા માંસનો ઢૂંઢો ધર્યો. સ્ફુર્તિ અને તરવરાટ બતાવતી એ બારસાખ આગળ ઝૂલતી રહી.

અવકાશમાંથી અંધારું ગળીગળીને જાણે નીચે ઊતરતું હતું. તેમાં દૂરની પહાડીઓ વધુ ઘેરી, ગાઢ બનીને કાળા અંચળામાં અળપાતી હતી. શેરીઓમાં સમસ્ત શહેરનો ખાળ ખાબોચિયાઓમાં ફેરવાતો, નીચાણમાં ઉભરાઈ જઈ વહેતો હતો. ઊંડાણમાં એકઢાળિયાની બત્તી તળે, કુક્કરોનાં અક્કડ મડાં, હારબંધ ટીંગાયેલાં હતાં. તો ભઠ્ઠાંની, કહોવાયેલા માંસલોચાને બાળતી ધૂણીની તીવ્ર ધૂંવાંટી, દારૂ ગાળતી ભઠ્ઠીઓની ક્ષાણને ચોતરફ ફેલાવતી હતી. ફાટાયેલા પતરાંવાળી બારીઓ વિહોણી ઊંચી દીવાલો, તેમનો ખાંચોખાંચ વિસ્તાર ને ખાળની બૂ, સર્વ કાંઈ ગૂંગળામણ ઉપજાવતાં હતાં.

'સરસરામાં તેમને કોઈ ટપે નહિ. અવ્વલ. બાઈઓ પરાક્રમી પણ ખરી.' મોટાભાઈ પ્રશંસા કરવામાં પડ્યા. તેમનો અવાજ થોથવાતો, રહીરહીને લથડાતો હતો.

બન્ને હવે ઉપરતળી ઝોંકતા રહ્યા. તેમની ઝોંપીઝોંપી વાતચીત કથીક નિરર્થક સૂઝતી આજુબાજુ ગૂંચવાતી હતી. વળી બે સમાંતર પાટાઓ પર ચઢીને જાણે ટ્રેનની જેમ સડસડાટ દોડતી હતી. અચાનક સામસામે અથડાઈને તૂટી પડતી, પર્યાવસાન પામતી હતી. એમ થોડી પળો એમની વચ્ચે વજ્ર ચૂપકીદી જળવાઈ. કશીક અસ્ફુટ ફૂસફૂસાટ વારંવાર હવામાં બૂદબૂદ જેમ તરતો, ફૂટી જતો, વળી લહેરાતો હોય એમ થયું. અંદરના ભાગમાં ઘરકુટુંબીઓ આપોઆપ વહેંચાઈ જઈ, કાર્યરત કે પછી સાવ નિશ્ચિંત બનેલાં હતાં. આસ્તે આસ્તે બેઉ જણ ઘેનમાં ગરકતાં ડૂલ થતાં ગયાં.

'તેને ચિત્તભ્રમ થયો છે. દુનિયાને પેલે છેડેથી અહીં લગી તેને પૂછનાર કોણ હતું કહેશો ખરા?' આખરે જશવંત કરાંજ્યો.

સાંભળીને પેલી છોકરી બારશાખમાં સ્તબ્ધ બની જઈ, તેની ખમીરવંતી આકૃતિને એકમીટ નીરખતી રહી. તુરત અંદરથી કોઈકે બાધાઈપૂર્વક ઉકિયું કરી લીધું. બેઉને ખંખેરવા, રમૂજમાં આવીને છોકરી, ખાલી પ્યાલામાં નમણાશભેર દારૂ રેડવા લાગી. ત્યારે જોજનો માઈલને વળોટતી ટ્રેન, અપરંપાર ગતિએ અજ્ઞાત પ્રાંતો સર કરતી હતી. વિચ્છેદાઈને પાછળ સરકતું અતીતમાં ધરબાતું અનન્ય વિશ્વ, ડબ્બામાં અજાણ્યા ચહેરાઓની ચિક્કાર ભીડ, વનાખંડીઓને ચીરતી–ગજવતી તીણી સિસોટીઓ, ફેરફૂદરડી લેતી સરહદી દિશાઓ, ત્રાટકવા કરતાં ધાડુપાડુઓનાં ટોળાં, ભય અને પોલીસદળનો જાપ્તો. ક્યાંક ઊંડાણમાં હજીય અગણિત પૈડાંઓનાં ધણધણાટો મને સંભળાતા હતા.

'શું કહ્યું?' મોટાભાઈને પીધેલ હાલતમાં જ્હેરાશ આવી હોય એમ

તેમણે મોટેથી પૂછ્યું.

જશવંત કદાચ નશાચૂર બનીને બકતો તો નહોતો, એવી શંકા તેમને થઈ હશે, મેં અટકળ કરી. એ વેળા તેમના પડછાયાઓ બાંકડા પરથી સરીને, ઉંબરો ઓળંગી જઈ, નવાણુના પથરાને જાણે હલબલાવતા લાગ્યા. પણ બીજી જ ક્ષણે મને ભાન થયું કે એ તો લાંબા સમય સુધી આમ ઉથડક બેસવાને લીધે, પગે ખાલી ચઢી આવી હતી. વળી લોહિયળ હવાનો બદબૂ. તેમાં તમ્મર ખાઈ, પડું પડું કરતો હું એકાએક નાળામાં ગબડીશ એમ થયું.

'તેની માલમત્તા સંભાળીને વગે રાખવા સિવાય મારો કશો સ્વાર્થ નહોતો.' જશવંત જીદપૂર્વક ઠસાવવા મથ્યો. જાણે ટેબલ સામે આ ઘોલકામાં જ એ માલસામાન તેણે જતનપૂર્વક હાથવગો રાખ્યો હોય એવા હાવભાવ સાથે તેને વણસાંભળ્યું કરી, મોટાભાઈએ ઉપલા ગજવામાંથી રૂપિયો કાઢ્યો ને છોકરીની હથેળીમાં સિફતથી થમાવી દીધો. આનાકાનીમાં પડયા વિના તેણે કમખામાં ઝટ એ સેરવી લીધો. ત્યારે જ મને ખ્યાલ થયો કે મોટાભાઈ શા સારુ તેનાં મોંભર વખાણ કરતા હતા.

છેલ્લા ઘૂંટ ગટગટાવી, બેઉ સપાટાબંધ બહાર નીકળ્યાં. મને છેક જ વીસરી ગયા હોય એમ તેઓ અંધાધૂંધ આગળ વધ્યાં. મોટાભાઈ હવે આ કપરા લત્તામાં બેતમા, ભડ અને પ્રગલ્ભ દેખાતા હતા. અડધે રસ્તે, કબ્રસ્તાનના સ્તંભ નજદીક પહોંચતાં. તેઓ ગૌરવવંતા અવાજે ગર્જ્યા. અહીં વીર યોદ્ધાઓ સૂતેલાં છે. આ કંઈ સાઈકાંગલાઓની ભૂમિ થોડી જ છે.

આખું શહેર, બીજા વિશ્વયુદ્ધ વેળા વિશાળ કબ્રસ્તાનમાં લહેરાયેલું હતું. તેના ઘોર વિષાદને હળવો કરવા, કબ્બરોની પંક્તિઓ ફરતે હરિયાળીની જાજમ ઉગાડેલી હતી. કબ્બરોમાંથી જ ફૂટેલાં અસંખ્ય હાથ જેવાં ફૂલછોડનો બગીચો મઘમઘી રહ્યો હતો. મોખરે રોપેલા સ્તંભ પર, બત્તીના અજવાળામાં શિલાલેખ ઝબૂક્યા કરતો હતો. 'તમારી આવતીકાલ સારુ અમારી આજનું અમે સમર્પણ કર્યું છે.' ફૂલોની શૈય્યાઓ વચ્ચે ઢબૂરાયેલી ચિરકાળ શાંતિમાં કશુંક સ્ફુરણ હતું, આછો સ્પંદ હતો.

'મને મોતનો ખરેખરો સાક્ષાત્કાર હજી સુધી થયો નથી.' મારા ચિત્તમાં ઊઠેલા પડઘાઓ જાણે બેઉ જણ સાંભળી ગયા હોય એમ તેઓ ખડખડાટ હસ્યા. ચઢેલા નશાને લીધે ગેલમાં આવીને તેમણે ખાલી ખાલી, જોરશોરથી હસહસાટ કર્યો.

સવારમાં ઊઠતાંવેંત મોટાભાઈએ તેમનો નિર્ધાર સંભળાવ્યો. 'જશવંતનો

સેળ ખવરાવવો અઘરો છે. મિલ કારખાનાંઓ, મોટી પેઢીઓ જેવું છે નહિ. બાકી રહ્યાં ખાતાંઓ, જ્યાં બેસવા જેટલી જગ્યાઓનીય અછત. પછી તેને પૂરવાની વાત રહેતી જ નથી. અહીં ખત્તા ખાવા કરતાં, આપણે ત્યાં લૂખું-પાખું મળે એ બહેતર. આજકાલમાં ડાન્વોઈ દોડવાની છે તે વ્હેલી તકે બસની ટિકિટ કપાવી લેવી સારી. નહિતર રોજ ફીઠી, ટલ્લાઓ મારવા છતાંયે પખવાડિયા સુધી પત્તો ખાવો મુશ્કેલ.' તેમનો અગાઉનો ધુરંધર ચહેરો ચિંતાઓની કરચલીઓ પાડતો હતો. અંદર ઉતારેલા ભોજનને કારણે કે પછી લાગણીને વાગેલી ખાંચ-અંતર્ગત ભાગમાં પડેલા કાતિલ છેદને લીધે, તેઓ સાંગોપાંગ લેવાઈ ગયેલા દેખાયા.

તેમના પત્નીએ ઠસ્સામાં, ડોક પર જાડી ગડીઓ ઉપસી આવે એમ, હડપચીને નીચે નમાવી. તેઓ એકાએક ઉદાસીન બની બેઠા. આવા મામલામાં તેમને કશી પણ નિસ્બત, લાગતું વળગતું નહોતું એમ બતાવવા મારી સામું મોઘમમાં હસ્યા.

'ભલે, તમારી જેવી મરજી. એમાં મારે કશું માઠું લગાડવાનું હોય નહિ.' જરાક આપઘાતમાંથી કળ વળતાં, જશવંત તડફડ ડગલો ચઢાવી બજાર તરફ રવાનો થયો. તેના અવાજમાંની ખેલદિલી, ચહેરા પરની ભોંઠપને વિખેરી નાંખતી લાગી.

'માલમિલકતની તેણે ઉઠાંતરી કરી છે. ખુદના ઘરમાં ઘૂસાડવા પાછળ, બધું હડપ કરી જવાની તેની બદદાનત.' મોટાભાઈ ભભૂક્યા.

તેમનાં પત્નીની મુખમુદ્રા પર હળવું મર્માળુ હાસ્ય અકબંધ ટીંગાયેલું હતું. મોટાભાઈના અફર નિર્ણય પર, એમ વ્યંગાવનોદ કરવા કે પછી તેમનું કશું ચલણ નહોતું, તેઓ નિરુપાય હતા; એવી છાપ ઉપજાવવા, તે હું નક્કી કરવામાં પડ્યો.

'તેના જેવા ધૂતારા લૂંટારાઓ પંચેરી ખાય. પછી ખાવી થઈ જઈને હવે હુબ્બાનાં ફાંકાઓ મારે. તેનાં કુટુંબીઓને, વંશવેલાને આખા પરગણામાં કોણ ઓળખતું નથી ? કૂટનીતિઓથી સૌને ફેલી ખાવામાં ઉસ્તાદ.' મોટાભાઈ ઉકળાટ ઠાલવતા રહ્યા.

'ઘરસામાન ને કિંમતી ચીજવસ્તુઓ, બધું ભાડાના વાહનમાં ભરી આપણે ત્યાં પહોંચાડવા તેને રોકેલો. પણ કહે છે બારણે તાળા સાંકળ ભાળી, વાહને રસ્તો બદલી કાઢેલો.' મને ખુદને પોકળ લાગતી દલીલ, તેમનો આગળ મેં રજૂ કરી.

'આમેય બધાં દરવાજાઓ આપમેળે ભીડાઈ જ ચૂક્યાં છે ને ! ચાવીઓ

બીજાંને સોંપીને અંદર પૂરાયા છો, તે હવે કાઢો રસ્તો.' તેમણે આમ ગોળગોળ ચાબખાઓ વીંઝ્યાં.

જશવંતના કુટુંબ સાથે અમારો નિકટનો સંબંધ, મથાસરો. અમે બેઉ એક જ હેડીના. જ્યારે ઓરમાન વડીલને નિરંતર અમે ટાળતા, ઉવેખતા. વ્યવહારો દાખવવામાં વર્ષોથી તેમનાં અવજ્ઞા કરતાં આવ્યાં. એવા આડકતરા નિર્દેશો કરીને તેમણે તેમની બળતરા પ્રગટાવી. આખરે જોયું ને, કર્તાહર્તાએ જ લાગ સાધી અમને ભારે થાપ આપી. તેનું ભાન કરાવતાં, જશવંતે તરકીબ લડાવી, કાનૂની કાગળિયાં – દસ્તાવેજો તફડાવી લીધાં. તેના એ ઠગારા કૃત્ય પર પર ફરી આક્રોશ ઠાલવ્યો.

અતીતનાં બધાં હેત્વાભાસી સંબંધો એક ઝટકે કાપી નાંખો, તેમણે કઠોર આદેશ આપ્યો. જોયું તો તેઓ હાંફ ને થાકથી નિર્બળ બની જઈ, તેમના ભારેખમ શરીરને લોચવાતું રાખીને પડખાંભેર સૂતા હતા. થોડી ક્ષણો બાદ, વિક્ષોભમાંથી બહાર આવતાં મને ખ્યાલ થયો. તેમણે કોઈના અપહરણની, કશાક ખટલામાં મારી સંડોવણીથી થયેલી ખુવારીનો સંકેત કર્યો હતો.

મને જશવંત પર ચીઢ ભરાઈ આવી. એમ કે કદાચ તેણે મોટાભાઈની ખુશામત કરવા કાનફૂસિયાં કર્યાં હશે.

'કામ પર જવાનું નથી ! તે આ બધું પારાયણ માંડ્યું છે. ખોટી માથાકૂટ છોડો.' તેમનાં પત્નીએ ભાવશુષ્ક ચહેરે તેમને મનાઈ ફરમાવી.

બપોર નમતાં, જશવંત હાથમાં ટિફિટ ફરફરાવતો આવી પહોંચ્યો. એ સાથે ઝટપટ બિસ્કોપેટી ખભે ચઢાવી, તેણે ઘરને સલામ ભરી. 'આવજો, હેમખેમના સમાચાર લખતા રહેજો.' તેના અવાજના કરડાટથી મને અંદર ચટપટી થઈ આવી. મોટાભાઈનાં પત્નીએ ઓટલી પર ખડાખડા, તેમના હૃષ્ટપુષ્ટ ગળાનાં કરચલીઓ સુધી ફેલાય એમ સ્મિત વેર્યું.

રસ્તા પર અમે બન્ને હળવી તંગદિલી વચ્ચે મૂંગા મૂંગા આગળ વધ્યાં. હડફભેર ચાલતા જશવંતનો પડછંદ દેહ, તેની કદાવર લાંબી ગરદન, પગની પીંડીઓ પર જાણે લોખંડી ચાપડાઓ ભીંડ્યાં હોય એવી માંસપેશીઓ ને બળવાન બાવડાંઓ જોઈ કોઈ દૈત્યની બગલ લેવા કરતો, તો વળી તેનાં જંગી પગલાંઓમાં હું પગલાં મીલાવવા કરતો હોઉં એમ થયું. તેના ગભરુ ચહેરા પરથી એ સાવ અબુધ, બાઘડ જેવો લાગતો. પણ તેના હાવાદાવાઓને મારફાડથી વસ્તીઓમાં તેની હાક વાગતી હતી. નામચીન ભરાડીથી પંકાયેલો. હંમેશા અચરજમાં હોય એમ વાતચીત કરવાની તેની ઢબછબ સામેથી બીજાંઓને પણ

એ રીતે વિસ્મયમાં મૂકી દેવાની તેની વાક્ચાતુરી. બોધકથાઓ ને ઉખાણાંઓ માંડીને, સૌને આંજી નાંખવામાં કુશળ.

'હૈં, દર્ષ્ટાંતમાં આવે છે ને કે...' શરૂ કરી, હમણાં જ એ તેની અનુભવ મંજૂષા ખોલશે. આ વિષમ પરિસ્થિતિને અનુરૂપ કશોક ટુચકો, આખ્યાનવૃત્તાં જેવું ઉપજાવી, તેનું તારણ ટાંકશે; 'તમારે જે કંઈ વેઠવાનું આવે એ મા ઉપર પણ આપોઆપ ગુજરતું જાય. એટલે તો મેં જાતેપોતે કરીને તડીપા સ્વીકારી લીધી. ફેંક ગઈ...!'

'તમે કશુંક બબડયા ? મગજ ઠેકાણે રાખીને વરતવું.' જશવંતે મને ટોકયો.

'હું એમ કહેતો'તો, પેલા કાગળિયાં બધાં સાચવીને રાખજો. કયાંય ગેરવલ્લે થાય નહિ.' મારી ચિંતા મેં દર્શાવી.

'તે બાબતમાં તમારે નચિંત રહેવું. લોઢાના ધસ્કોતરામાં રાખીને જમીનમાં ભંડારી દીધાં છે. આવાં કરતૂતો પર માટી વાળવી મુનાસિબ. મારા સિવાય બીજા કોઈને તેનો કદી પત્તો જ પડવાનો નથી.' દઢ અવાજે એ બોલ્યો.

બસને ઉપડવાને હજી વાર હોવાથી અમે હોટલમાં બેઠાં. ઉતારુઓ લાંબી મુસાફરી અગાઉ સુમસુમ ચા નાસ્તો લેવામાં પડયાં હતાં. જજ઼ંરિત બીતોની અડોઅડ, જરીપુરાણા ટેબલખુરશીઓ વચ્ચે નોકર લઘરવઘર આવજાવ કરતો હતો ને માખીઓનાં જૂથ, ધૂળનાં થર પર સરકતાં, ઉડાઉડ કરી, ટેબલની મલિનતામાં ઝબોળાઈને અધ્ધર બણબણતાં હતાં. જશવંત ચુપકીદીને જાણે મમળાવતો, વાગોળતો રહ્યો.

અમારા બન્નેની આસપાસ સ્વજનો મૃગલાં જેમ ટળવળતાં હતાં. માની આંખોમાં જળજળ હીર ચમકતું હતું ને જશવંતનાં વડીલોનાં હોઠ પર જીવતદાનની મુદ્રા, આછા ફફડાટમાં ફેરવાઈને, વાચા પામતી લાગી. મારી પહેલાં જ, બસમાં ચઢી ગયેલો એ અત્યારે ખરેખર બળિયો – ધરોપૂરો લાગતો હતો. એકાએક કંઈક શોકમાં, તો સ્તુત્યભાવે મનોમન તેને હું નવાજતો રહ્યો. બેજનો માઈલ અળગો થઈ જઈ, ટોળાંને વિદાયનો હાથ ફરકાવતાં જોયું તો બારીના ધૂંધળા કાચમાંથી જશવંતની આકૃતિ અલપઝલપ દેખાઈ. આગળ પાછળ કોન્વોઈની સુરક્ષા વચ્ચે દોડતી બસ પહાડના વળાંકમાં ધસમસતી, ધૂળનાં ગોટેગોટ પાછળ અદશ્ય થતી ગઈ.

મોટાભાઈએ તેમના કશા છૂપા દંશને ઓલવવા, આવો પ્રત્યાઘાત પાડયો હશે. એ તરંગનો દરો ચિત્તમાં સામસામે અફળાતો, જશવંતના છેલ્લાછેલ્લા

એતા

અવાજનો પડઘો ઊઠયો. 'લે, વિરલ કામ કરેલાં કદી મિથ્યાં જતાં નથી.'

વસાહતમાં પાછા ફરતાં તો અંધારાનું પોત ઊતરી આવ્યું. લશ્કરી બરાકોની કતાર આગળ સૈનિકો હેલ્મેટને પાલીસ રગડતા, બીસલેર ચમકાવવામાં રત હતાં. નીચાણનાં જર્જર ખોરડાં, તેમનો રદ્દી – ભાંગીતૂટી દીવાલો તે ખખળી પડેલાં પાંખિયાંવાળી પડાળીને લીધે લાંબા તબેલાઓ જેવો દેખાવ ધરતાં હતાં. ઠેરઠેર બાકોરાંમાંથી ફાનસનાં ટૂંકાં અજવાળાં, બહાર ઝાળાંઝાંખરાંઓ જેમ પથરાયેલાં હતાં. પચરંગી વસ્તી, બખોલોમાં ભરાઈ ગઈ હતી. તેમને વટાળી જતાં, અંધારું વધું ઘાડું અને અડાબીડ બનતું ચાલ્યું. દૂરથી ફગ-ફગિયા તેજનો અણુસાર, ફિક્કો લતીરો છતો થયો. ઉપર કાળા અવકાશમાં ફૂગે જેવા રાખોડિયા રંગનું, રેષારેષાઓવાળું છાપરું દેખાયું. આ સ્થળે પહેલી જ વાર આવતો હોઉં એમ હવાના હડદોલામાં ઉચાટની વાસ વહી આવતી વરતાઈ.

ઓસરીની થાંભલી ફંફોસતો, કશીક નક્કરતાને પકડી પાડું ત્યાં અંધારિયા પહાડની રાંગ ઉપર ચકમક ઝરી. તણખાંઓ વેરાતાંની સાથે બંધૂકો ધણધણી. થોડીક ક્ષણો, કાળમીંઢ પહાડીઓ ગર્જતી રહી.

'ભોંય ભેગા ચીપકી જાઓ. નહિતર આડફેટી ગોળીઓથી ક્યાંક ચાળણી થઈ જશો.' મોટાભાઈએ અંદરથી હોકારો નાંખ્યો.

મને કશી સૂઝબૂઝ પડે એ પહેલાં, વળી બંધૂકોનો લગાતાર તાશેરો ઊડતો સંભળાયો. બીજી દિશાઓમાંથી નાળચાંઓએ એક સામટો અગ્નિવર્ષાનો મારો ચલાવ્યો. ખડકોમાં તેના પડઘાઓ પરસ્પર અથડાઈ, ઘડીભર ફેલાઈને શમતાં ગયાં. ચોપાસ હવે કારમો સન્નાટો વ્યાપી વળ્યો. આમ થોડોક સમય પસાર થતાં, ફરી ત્રુટક ત્રુટક ધડાકાઓ વનાખંડો ગજવતા, ક્યાંક અંતરાલમાં ડૂબી ગયાં. ચોમેર નિઃસ્તબ્ધતા સ્થપાઈ. મોડે બરાકોમાં સળવળાટ, ગણગણાટ શરૂ થયાં.

'આ બધું શાનું રમખાણ છે?' છો પરથી બેઠા થઈ જતાં, મેં પૂછ્યું.

મોટાભાઈએ હોઠ પર આંગળી મૂકી, મને આસ્તે બોલવા સિસકારો કર્યો. તેમનાં પત્ની બાળકો પથારીમાં ગોટમોટ થઈ, તેમની બેઉ પડખે ભયભીત દશામાં વળગી રહ્યાં હતાં.

'ભૂગર્ભવાસીઓ. સ્વતંત્રતા જોઈએ છે.' તેઓ હળવે અવાજે બોલ્યા. ને

'પણ એ તો વર્ષો પહેલાં મળી ચૂકી છે.' હું સહસા મોટેથી બો લટ
ઊઠયો. કરતા

'પૂરતી નથી.' તેમણે ટૂંકમાં પતાવ્યું. મારતા

હોય એમ ભોંય પર હાથની થપાટો લગાવતાં હતાં. પછી આંખો મીંચી દઈ, ધિંગામસ્તી કરતાં ધૂણુ મચાવતાં રહ્યાં.

બીજા દિવસે ઑફિસેથી વછૂટતાં જ તેમનો મિજાજ, રંગઢંગ બદલાઈ ગયાં. ખાડાટેકરાઓ વટાવતાં, તેમના ભારેખમ શરીરને ઉપાડીને ચાલવાની જહેમત પડતી હોય કે પછી એકાએક અંગેઅંગમાં ગડાંઓ નીકળ્યાં હોય તેના જાણે તાડાને લીધે, બન્ને હાથને કોણીએથી વાળી, કાખલીઓએ ઊંચ રાખીને ધપતા દેખાયા. પછી નટદોર ઉપર પગ ઠેરવતા હોય એમ સમતુલા જાળવતા તેઓ સાવચેતીપૂર્વક આગળ વધ્યા. આથમતા સૂર્યના ફાડચાને, પહાડ ગળી લેવાની તૈયારીમાં હતા ને ઓછવાતી ધૂંધળાશને ઓઢી લેવાથી તેમની આકૃતિ દૂરથી હવે કંઝાળી લાગી.

પરસાળમાં પહોંચ્યતાની સાથે, આ વેળા વિષયાંતર કરી ઘોઘરા અવાજે તેમણે ધાટો પાડ્યો. 'બાપુ મોભાદાર વ્યક્તિ હતા. આખા પરગણામાં તેમનો માનમરતબો ભારે. જોકે રૂઢિચુસ્ત હતા. પ્રણાલીઓ, રીતરિવાજોના દાસ. ધારાધોરણના ધડવૈયા જેવા કુટુંબની બધે શાખ હતી. વાહ વાહ પ્રતિષ્ઠા. દાદાઓએ મોટા વરાઓ કર્યાં હતાં. ખરેખર, એઓ ગણનાપાત્ર ઠરેલા.' અધ્ધર-શ્વાસે બોલતાં, ડચકારો કરી કશી માનહાનિ થઈ હોય એમ ઝાંખા તેમણે ડોકું ધુણાવ્યું.

સાંભળીને હું અવાક્ બની સજ્જડ ખોડો રહી ગયો. વર્ષોથી તેમની બન્ને વચ્ચે અંટસ, ખટરાગ બહુ વીફરતાં રહેલા.

'આપણને અક્કલમંદ બનાવવા તેમણે તનતોડ ઉધામાઓ કરેલાં આ પિતૃઋણ કદી વિસરાતું ના જોઈએ.' તેમણે પ્રશસ્તિ-વચન ચાલુ રાખ્યાં. 'આ રિદ્ધિસિદ્ધિ બધી તેમને આભારી છે. જોકે આપણે સૌ એવડાં તો ધનવંત, માલેતુજાર નહોતાં.'

હું જાણતો હતો, તેઓ ઠીક ઠીક શ્રીમંતાઈમાં રાચતા હતા ને સર્વ અર્થસમૃદ્ધિ તેમણે રાતદિવસ શ્રમ કુશળતાથી હાસલ કરેલી. સ્વોપાર્જિત હતી. તેઓ અગાઉ અહીંના ગોરા ઉપરી અમલદારની જોહુકમીના અંગરૂપ મનાતા. તેઓનો વારસાગત હડપ, તુંડમિજાજ તેમના પર ક્યારેક સવાર થઈ જતા, તેનાથી હું સતર્ક બની ઊઠ્યો. બાપુ વિશે વ્યક્ત કરેલી અહોભાવની લાગણી મને એટલી પ્રતીતિકર લાગતી નહોતી.

'આ મોટો તો ખોટો નીકળ્યો.' ... ા પર ખુદનો

ખિન્ન અવાજ જાણે મુક્કાઓ પછાડતાં ... ોવાર વાજતે

ગાજતે ધૂમધામ કરી પરણાવ્યો. જાન આખી ગાડીમાં બેસાડીને પરમુલકમાં લીધી. વરઘોડાની બગ્ગી, બેંડવાજાં ને ગેસલાઇટો કરી ઉઘલાવ્યો. સાથે મોટાં રણ ને છોકરીઓના કરિયાવરો ચૂકવવાનાં. આ ખોળિયું ઘસાતું ચાલ્યું ને મોટો ખોટા સિક્કા જેવો નીકળ્યો, રાણીછાપ.' તેઓ નિરંતર આમ બળાપો કાઢતાં રહેલાં.

'પણ બાપુ, એ તો ચોખ્ખીચણક ચાંદીનો હોય છે. તેને નરદમ જુઠ્ઠો કેમ કરી કહેવાય?' સામેથી હું પૂછતો.

'હે, તને એ નહિ સમજાય. હજી તારે લાંબી કડમજલ કાપવાની છે.' ઉત્તર વાળી મારી સામું મીટ માંડતા તેઓ ગૂમસૂમ બની જતા.

બાપુએ ઘરઘરણું કરવાથી, મોટાભાઈએ તેમની પોતાની નિર્ભરતા પૂરતો ઘરમેળાપ રાખી, જાણે પરાઙ્મુખતા અપનાવી લીધેલી. વળી તેમનાં રંજાડનો ડર કે આ ડોસો ક્યારે વેળાકવેળાએ આવીને તકાજો માંડશે. કરજની ભરપાઈ કરાવવા, બારણાં ખટખટાવતાં બધાં સુખચેન હરી લેશે. ત્યાં ભીતરના કોઈ હવડ કૂવામાં ભાગેડુવૃત્તિ અંધારિયો દર કરી બેઠેલી. મોકો મળતાં જ ભર્યે-ભાદર્યો નળકાંઠો કે પછી વછૂટી ગયેલી કોઈ ભોમમાંથી પરભાર્યા તેઓ નાકા ને બોજનો માઈલ ખૂંદી વળ્યા. વડીલપણાના અહમ્‌ભાવને-ધુરંધર બાપુનો પડછાયો ખગ્રાસ જેમ નડતો રહેલો.

ગૃહિણી મોટાભાઈની સરસરા શરૂ કરે તે પહેલાં થાકથી લોથપોથ તેઓ પથારીમાં લેટ્યા ને ઓશીકે બરડો અઢેલી નાનીમોટી કામિયાબીને જડબાંઓ હલાવી, તેની જાણે રસચર્વણા કરતા રહ્યા. તેમના સંબોધનના પ્રભાવકમળ તળે અભિભૂત થઈ, હું હજીય એમ જડસડ ખડો હતો.

બાપુ પથારીમાં મરણાસન્ન, ચત્તાપાટ પડેલા અર્ધતંદ્રામાં હતા. ફરતે કુટુંબકબીલો, સગાંવ્હાલાંઓ હકડેઠઠ, જાણે દીવાલ તાણી યમદૂતને રોકવા ખોભાઈ ઊભેલાં. વારેઘડીએ ઘરેડિયો ઊઠતો ને તેમની છાતી હિચાકા લેતી. ગળામાં શોષ વધવાથી નરગોટો ઉપરતળે ઘસ્યા કરતો હતો. જીવ ઘાંટીમાં આવતાં કળપતો હતો. તેમને વીંટળાઈ વળેલા ભત્રીજાઓ, ક્યારેક ઉઘાડમીંચ થતી આંખોમાં ટળવળિયાં મારતા. તેઓ સાંભળે એમ એક જણ જોરશોરથી બરાડો પાડતો હતો. 'મોટાભા, બોલશો ખરા કે બાપદાદાએ ચરૂઓ ઘરમાં કઈ જગાએ દાટ્યાં છે? તમે તો બોલ્યા નહિ ને આખો જન્મારો તમને પજવ્યાં. તે હવે અમને પણ વીતાડશે...!'

'એમને હવા તો આવવા દો.' ધચૂમલે વળેલાઓમાંથી કોઈકે સૌને

આઘાપાછા કરવા, વીંઝણાની જેમ હાથ વીંઝ્યાં.

તેમનાં શ્વાસોચ્છ્વાસની ધમણ, નાડીઓમાં ધક્કામુક્કી કરતી હતી. ઝોલું આવતાં, તેમણે ડચકાં ખાધાં ને થોડીવાર બાદ ફરી કળ વળતાં, હોઠ ફફડાવ્યાં. કુટુંબીએ મોટેથી ઘાંટો તાણ્યો. 'સાંભળો છો ખરા, મોટાભા ?'

'પ્રાણ કંઠે આવીને અટક્યાં છે. નીકળતાં નથી ' નિકટનું સંબંધી ઝટપટ પંખો નાખવામાં પરોવાયું.

'મોટો અંતઘડીએય ઘરાર ના આવ્યો. સમાચાર તો આશ્રમથી મોકલ્યા'તા.' બાજુમાં ઊભેલાએ કકળાટ કર્યો.

'કાંધ દેનારાઓ અમે મોજૂદ છીએ ને !' પિત્રાઈઓ બોલી ઊઠ્યા.

'પણ આ ચરૂનાં ચળીતરોનું ઠેકાણું પાડતા જાઓ...' રહીરહીને કુટુંબી બૂમાટા પાડતો રહ્યો.

જોયું તો બાપુનાં ચિત્તચરૂઓ ક્યારનાંય ક્યાંક ઊંડા અંતઃસ્થલમાં ધરબાઈ ચૂક્યાં હતાં. આંખો મીંચાઈ જતાં, ઓરડામાં સોપો છવાઈ ગયો હતો. મા હજીય તેમના અંતિમ શ્વાસ અવિરત સાંભળતી હોય એમ અંતરતાર મીલાવવા મથતી, શૂન્યમનસ્ક બની ગઈ. અચાનક તેમની આંખોનાં અંધારિયાં ખાડાઓમાં ઝળઝળિયાં ઉભરાયાં.

'મારી ખાતર બાપુએ સાથે દેવું ચઢાવેલુ. તે તો મેં રીતસર વસૂલ કર્યું'તું.' ઊંઘમાંથી ચોંકીને જાગી પડ્યા હોય એમ મોટાભાઈએ માથું ઉછાળ્યું. 'ખરું કે નહિ...?'

પૂછતાં, તેમણે મારી સામું એક વેધક દૃષ્ટિપાત ફેરવ્યો. ઘરનો સાચો વારસદાર, કર્તાહર્તા હું હોઉં તેમ મારી પાસે જાણે કબૂલાત કરાવવા. 'પણ એ તો એક બહાનું હતું. મને ઝંઝેડવા સારુ, ઉપજાવી કાઢેલી બનાવટ. તેમની પાસે દોલતનો દલ્લો ખૂટે એવો નહોતો. ખરેખર, તેઓ એટલી બધી દુષ્ટ પ્રકૃતિનાય નહોતા. તેમની મતિ સૌએ ભળાને ભમાવી કાઢેલી. નહિતર તેમની આયુદોરી અકાળે તૂટવાની નહોતી. આપણી વચ્ચે હજીય તેઓ સાજાનરવા, હરતાફરતા હોત. તેમને ખુદને ઓછી જ છેડાગાંઠ વાળવાની હતી તે તેઓ વૈશાલી જોડેનો વિવાહ ભંગ કરવા જાય.. !'

અધવચ્ચે જ તેમણે ઝટકો આપતાં, હું સડક થઈ જઈ ક્ષણભર સમસમી રહ્યો.

'બે હાથ જોડીને બેસી રહેનાર શીલવંતીઓનાં દા'ડાઓ ગયાં.' તેમનાં પત્નીએ ઉંબરે ભીતરનો ભાવ પ્રગટ કર્યો. ટેબલ પર ચાનાસ્તો ગોઠવતાં, તેમની ચિબુક પર ગોળમટોળ હાસ્યનો જાણે ફલગોટો ઝૂમતો દેખાયો.

'એ તબક્કે, તમે પોતે એવી અવળચંડાઈ કરી હોત તો શું મોટાભાઈ સાંખી લેત ખરા!' જીભ ઉપર આવેલું વેણ તુર્ત મેં અંદર ધકેલ્યું.

'પણ નિજનાં કરતૂકો તેનાથીય ચડિયાતાં ક્યાં નથી! ત્યાં જઈને મેં જાતેપોતે જ બધી તપાસ ચલાવેલી.' મોટાભાઈનો ઝોક દેખીતો હતો. જોકે તેઓ આવી બાબતમાં બાંધછોડ કરનારા નહોતા. તંગાવસ્થામાં બહાર જઈને, હું પગનાં આંગળાનાં વેઢાઓમાં ભરાયેલી મટોડી સાફ કરવામાં પડ્યો. વાડામાં ગોડકામ પતાવી લીધું હતું ને આગોતરા વરસાદનું ઝાપટું થતાંવેંત, દંપતીએ મકાઈનું વાવેતર ઝટ નાખી દેવા ધાર્યું હતું. હજી તો મોસમનું આગમન થયું પણ નહોતું. તે પહેલાં, તાજા ભુટ્ટાઓ મેળવી સેકીને તેઓ અત્યારથી જ લિજ્જત માણી રહ્યા હતા. તેમની દાઢમાં સ્વાદિષ્ટતાનો એવો ચસ્કો હતો. નાના સરખા વિલાસ-ચેનને સુલભ કરવાની આવડત પણ.

'જો જો તો ખરા, આ વેળા વાડામાં ફાલ સબલક ઉતરવાનો.' તેમનાં પત્નીએ મને હતપ્રત થઈને કોઠડું વળેલો જોઈ, વાતચીતનો મુદ્દો પલટાવી લીધો. 'કણસલામાં સોનાનાં દાણાં બાઝવાનાં. ચાસ એવા તો ઊંડા લીધાં છે. પ્રશંસાભાવે તેમને ચીપીચીપીને બોલતાં જોઈ મને એકાએક ખ્યાલ થયો. તેમના મોંની અંદર ઊંડાણમાં, ફૂટતી વયે સોનાની રેખ જેવી ટપકી જડાવેલી હતી. તેના લીધે કદીક તેમનું સ્મિત અનોખી રીતે ઝબકતું, જાણે સંમોહન પાથરતું હતું. તેને જીરવવા મથતો, સિપાહીઓનાં લંગરો સોંસરવો હું ઉડમ્રડ ઘોરી માર્ગ પર નીકળ્યો. સાંજનું ઝઝકલું, કાળીલુરી પહાડીઓ ઉપર પીળચટી પામરી બનીને ઊડ્યે જતું હતું. બજાર તરફ રઝળતો સૂનકાર, હવે ધૂળખાઉ મકાનોનાં ઓળાઓની ઓથમાં ચોતરફ વ્યાપતો, પ્રગાઢતા ધરતો લાગ્યો. પાંડુવર્ણ આભા, આકાશમાં વીલાઈ જતાં, દીવાટાણું થવામાં હતું. અહીંથી પેલો ફૂલફટાક છોકરીવાળું દારૂનું ઘોલકું, ગીચ મેડીઓનાં સ્તર આડે કળાતું નહોતું. વળી કાફરોનો વિસ્તાર, તો અબજયા ભાગ પર સરકતા કળણને લીધે એકલપંડે આથડવું હિતાવહ નહોતું. આવા વિચારજાળાંઓ વટાવતો, એટલામાં લટાર મારતો રહ્યો.

ચિદાકાશમાં બે સ્ત્રીચહેરાઓ ઘડીક તગતગતા, ધૂમતા દેખાયા. એક દૂરગામી રહીને જ અદમ્ય આકર્ષણ મૂકી જઈ, આડફેટી ગતિ કરનારો સ્વતઃ પુંજ. જ્યારે બીજો, અન્યથી સતત પરાવર્તિત થતા પ્રભામંડળ જેવો. બન્ને એકમેકમાં ભળી જઈ, મારા સમસ્ત અસ્તિત્વ પર છવાઈ વળેલાં. એ બે સ્ત્રીઓ-સંધિવયના સંવેગોની જાણે ઝંઝાઓ જેમ વીંઝાતી; તૂટતી, નિરંતર

અદૃષ્ટપણે મારા જીવિતનો, મારી સર્વ પ્રવૃત્તિઓનો દોરીસંચાર કરતી હતી. તેને વશવર્તી, હું આમતેમ ઠેલાતો, હડસેલાતો જતો હતો. આમ મોડે, રહેઠાણ પર પહોંચ્યો, ત્યારે સૌ વાળુપાણી પરવારી, ઊંઘમાં ઢબુરાઈ ગયાં હતાં. ચોપાસ અરૂપરૂ અંધકાર ને નિઃસ્તબ્ધતા છવાયેલાં હતાં.

પાછળના અધખૂલ્લા બારણામાંથી જોયું તો મોટાભાઈ વાડામાં થોરની વાડ લગોલગ, પાવડાથી ખોદકામ કરવામાં પ્રવૃત્ત હતા. થોડેક દૂર, તેમનાં પત્ની માંજેલા ગોળાવાળું ફાનસ હાથમાં ઊંચું ધરી ખડાં હતાં. તેમનો ચહેરો, અબરખનો લેપ લગાડેલો હોય એમ ચકચકતો ને મોના ઉપલા ભાગ પર ભૂરી રૂંવાટીઓ, સુવર્ણરજ જેમ ચળકતી. મોટાભાઈનો વિશાળ પડછાયો વાડાના સમગ્ર વિસ્તારને આવરીને, ક્યારેક અધૂકડો તો વળી ટટ્ટાર બનતો, એમ ઊંચાનીચા ચાસ પર એકધારું ઝૂમતો દેખાયો. કોઈ ઘરપોઢિયા શબને જતનપૂર્વક દાટવાની કે પછી દાટેલાને ખોદી કાઢવાની પેરવીમાં હોય એવી છાપ પડતી હતી. ભારેખમ શરીરની સ્થૂળતાને લીધે, આંતરે આંતરે તેઓ હાંફ ખાતાં, કપાળ પરના પ્રસ્વેદકણને લૂંછતા હતા. બારસાખ આગળ વચેટ છોકરો જાણે અંધકારથી ઢૂંકવાતો, બન્ને હાથમાં દાઢીને ટેકવીને ઉભડક બેઠેલો હતો. નજર સામે ભજવાતા દૃશ્યને બહુ કુતૂહલભાવે તો કંઈક અપેક્ષાવશ, સાવ ચુપચુપ રહીને, એ ટગરટગર નિહાળ્યા કરતો હતો. બનાવટી મૂછોનાં તાંતણાઓ હજુય તેણે લબડતા, વળગાડી રાખ્યાં હતાં. ને તેની કાષ્ટવત્ આકૃતિ, જરાક અભિમાનવત્તા ભાવ જેવી લાગતી હતી. ઓચિંતા મારા આમ આવવાથી, તેની તલ્લીનતામાં કશી ખલેલ જેવું વરતાયું નહિ. ત્યાં દેડકાંઓની ટમટમી ફંફોસી તળેથી મોટાભાઈએ નાના કદના બે દેગડાઓ કાઢતાંવેંત, આછો ચમકારો થયો. તુરંત તેમણે એટલી જ સિફતથી ચરૂઓને ખાડામાં ધરબાવી, ઉપરથી માટીનો ઢગ વાળ્યો. બાજુમાં છોકરો હજુય અવાચક હતો ને દંપતી, તેમના એ ગુપ્તકાર્યને આટોપી લઈ, બારણા તરફ ધપી આવે તે પહેલાં અમે બન્ને, ઓરડાના અંધારામાં ગોટપોટ થઈ ગયા.

સવારમાં ઊઠતાંની સાથે મોટાભાઈ ઝનૂનપૂર્વક માથું ધુણાવી, જૂલ્ફામાં ભરાયેલી ધૂળને ખંખેરવા મથ્યા. આંખોની પાંપણો ને ભમ્મરો હજીય રજોટાયેલાં હતાં. રાતભર જાણે વનમાં આથડીને ક્યાંક ઘોરતા પડેલા હોય એમ. સત્વરે નાવણિયામાં ઘૂસી, નાહી પરવારીને તેઓ સાબદા થયા. તાકીદના ભામસરે, તેમના સાહેબના બંગલે રવાના થતાં, મને પણ સંગાથ લીધો. રસ્તે સમગ્ર વાતાવરણનો તાગ આપતાં, દૃષ્ટિ સામે ધીટ તર્જનીને અધ્ધર ધનુષ્યાકારે

અતદ્

ચાર વાર ઘૂમાવી. ટાઇપ્સ મત, તો ઓપચારિક પાસાંઓની પૂર્વભૂમિકા બાંધી. અંતર ઉપર ભાર મૂકી, મને ચીમકી આપતાં, ફરીફરી તેનો મહિમા રટતા રહ્યા.

મોડે દરવાજામાં પ્રવેશતાં, પોર્ચના પગથિયાં પર વામણા કદના, પણ ગોરાઓ જેવા વાનવાળા સાહેબને, અમને આવકારતા દીઠ્યા. પ્રભાવશાળી વિશાળ કપાળ પર અસાધારણ મેધાની આડી રેખાઓ અંકાયેલી. આંખોમાં વિલક્ષણ ચમક. સ્હેજ દૂરથી તેમનો પ્રગલ્ભ ચહેરો માઓત્સેની હૂબહૂ છાપ પાડતો હતો. મને જોઈને, એક જ દૃષ્ટિપાતમાં મારી ઊંચાઈનો કયાસ કાઢી લેતાં, તેમણે ભારોભાર આશ્ચર્યને ટીખળમાં ફેરવી નાખ્યું. તેમનું માથું મારી છાતી સમાણું પહોંચતું હશે, અંદાજ લગાવું ત્યાં તેઓ શિશુસહજ નિર્વ્યાજ હસી પડ્યા.

'બધું હળવી રગમાં લેવું.' મારાથી તેઓ સર્વરીતે જાણે કે માહિતગાર હોય એમ તેમણે સમભાવ દર્શાવ્યો. 'ખૂનથી હાથ ખરડાયા નથી તો!'

તેમના રણકદાર સ્ત્રૈણ અવાજને લીધે વાતાવરણ પ્રસન્નતાથી ખીલી ઊઠ્યું. ખુરશીઓ તરફ આંગળી ચીંધી, ટાઈ-ગાંઠની ટાપટીપ કરતા તેઓ દિવાનખંડમાં વળ્યા. તેમની ધોળી માંસલ ગરદન પર તાજા જ એકસરખા કાતરેલા વાળને આકર્ષક રીતે હોમેલા હતાં ને ઉમદા પેન્ટના તસતસાટથી, ફૂલાઓના આકારો સુદૃઢપણે બહાર ઉપસતા હતા. તેમની નજદીકથી માર્ગ કરતો નોકર, ફળફળાદિની તાસક ટિપોય પર મૂકી ગયો. નીચે વરંડાની છો પાલીસથી ઘસીઘસીને લિસ્સી, ચકચકતી બનાવેલી હતી. દીવાલો ઉપર હરણનાં મસ્તક-શિંગો, ઢાલ તલવાર, રંગબેરંગી રૂમતાંવળા ભાલાઓ ને શિરતાજનાં શણગારો ટાંગેલાં હતાં. જ્યારે દીવાનખંડમાં કાચનાં વિશાળ ઝુમ્મરો, વિવિધ-રંગી હાંડાઓનો ઝાકઝમાળ હતો. અંદરની દીવાલો પર ઊંચે, કીમતી આલેશાન કલાકૃતિઓમાં સ્નાનવિભોર, અર્ધનગ્ન રૂપસુંદરીઓનાં રંગરાગનો તો નીચે લીલીભૂરી ઝાંયના ભાતીગળ સોફાઓની ભવ્યતા, ધનિકશાહી અસબાબ વચ્ચે બેસુમાર શોભા. ખંડની વચ્ચોવચથી સાહેબ, હાથમાં વિલાયતી સ્કૉચના જામસહિત બહાર નીકળ્યા. ત્યારે મુખ્ય દ્વારની બાજુના ખૂણામાં, ખડકાળ જગ્યા જેવા રચેલા આભાસ વચ્ચે, મસાલાના દબદબાથી મઢારેલા પક્ષીને હું એકીટસે જોતો રહ્યો.

'બાઓ...' સાહેબે ચસચસાટ ઘૂંટડાઓ ભરીને સિત્કારો કર્યો.

તેમના એવા આજ્ઞાકારી આદરની જ રાહ જોતા મોટાભાઈ સળવળ્યા. આટલો વખત, તેઓ સંકોડાઈને જાણે અવશપણે સોસવાતા, તદ્દન નિષ્ક્રિય

બની બેઠા હતા.

'સંજોગોવશાત્ એટલું જ બાકી રહ્યું છે, સાહેબ.' મોટાભાઈ હવે સ્ફૂર્તિભેર, સાહેબના મુદ્દાનો તંતુ જોડતા બોલ્યા.

'એ દ્રાગોપાન નામનું અદ્‌ભુત સૌંદર્ય ધરાવતું અહીંનું પંખી છે. આમતેમ ઝટ, તમને ભાગ્યે જ જોવા મળશે.' સાહેબે બીજું કશું વણ સાંભળ્યું કરી, મારી જિજ્ઞાસુદૃષ્ટિને પારખી લીધી. તેમના ચમચમતા પણ લઘુ આકારના બૂટ, ટચૂકડા ડગલાં ભરી એટલામાં આઘાપાછા થતાં, તખ્તાની છો પર પટાકા મારતા હતા. અણચિંતવ્યા જ તેઓ જાણે શતાવધાની બની જઈ, મેં પર ગાંભીર્ય ધરી લીધું.

'આવતીવેળા વચમાં અલ્હાબાદ જોયું ?' હું કોઈ અજાયબ પ્રાણી હોઉં એમ તેઓ રસપૂર્વક, પ્રશ્નાર્થનજરે મને ટીકીટીકીને નીરખતા રહ્યા.

'અગાઉ ત્યાં પર્યટને ગયેલો. નેહરુ મ્યુઝિયમની મુલાકાત લીધેલી.' બાજુના ભોજનખંડમાં એ રાજવીની વિરાટ ઊંચી છબી દેખીને, તેવો ઉલ્લેખ કરવા હું પ્રેરાયો હોઈશ, મેં વિચાર્યું.

'ત્યાંની મહાવિદ્યાલયમાં તત્ત્વદર્શન સાથે મેં ઉપાધિ મેળવેલી.' તેમણે જોરવભેર હાથ લંબાવી ઉત્તરની દિશા ચીંધી. કાચમઢ્યા વરંડાની પારદર્શકતાની પેલેપાર, દૂરના પહાડોની હારમાળા પર એ મહાનગરીને તત્કાળ વસાવી દીધી હોય એમ. તેમના હાથની અકડાઈમાં સત્તાવાહી છાક હતો ને જોરાવર ગરદનને ઝટકો આપી, ઠસ્સાભેર ડગ ભરતાં, તેઓ કોઈ નાનકડા સામ્રાજ્યના અલબેલા સામંત જેવા લાગ્યા. તેમની પ્રતિભા તળે અંજાઈને, મોટાભાઈ અગાઉ નિષ્પ્રભ થયા હોવાનું મને સમજાયું. તેમની ઉચ્ચ ઉપલબ્ધિઓથી મને વિદિત કરવાને પાત્ર ગણ્યો કે પછી મારી કશી મહત્ત્વાકાંક્ષાઓની ઝલક તેમના ચિત્તમાં ઝીલાઈ હશે, એવા આત્મીય ખ્યાલથી હું પુલકિત થઈ ઊઠ્યો.

બહાર મધુમાલતીની ફાલેલી લતા પરથી ભભલખ ફૂલઝૂમખાં લળી રહ્યાં હતાં ને ત્યાં ઊડાઊડ કરતા ધોળા ફૂદાંઓની જેમ તેમની બે બાળકીઓ તરલ-ગતિએ ખેલકૂદ કરતી નીકળી. તેમના અમણુલય પાછળ મારી નજર ક્ષણભર ભમતી, અહીંતહીં ભટકતી રહી.

'વિકાસ સર્વાંગી થવો જરૂરી છે. પણ શરૂઆત કરો જરા અમથા ટપકાથી. ખેવનાઓ તો હોય મોટીમોટી બાથ ભીડવાની. એકસામટું આકાશ આંબવાની. એમ કરવા જતાં, પછડાટ ખાઈને ભોંયભેગા થવાના. એટલે આ નક્કર ધરઆંગણાથી જ પગરણ માંડો.' કહેતાં તેમણે નાટકીયઢબે, બંગલાનો

નિર્દેશ કરવા. એક હાથને પેલા પક્ષી તરફ ફંગોળ્યો. બાદમાં, સતર્ક બની જઈ અધ્ધર શ્વાસે મદિરાને ગટગટાવી ગયા. ને તુરંત કંઈક સ્મરણ થતાંવેંત, મોટાભાઈને પડખે ખેંચી, તેમની જોડે ઉગ્ર મસલત ચલાવવામાં રોકાયા. તેઓ વિકાસ કમિશનરના પદ પર રહીને, ભૂગર્ભવાસીઓ સાથે વાટાઘાટો યોજતા હતા. સ્વતંત્રતાના ગૂંચવાયેલા કોકડાનો ઉકેલ હાથવગો કરવા, તેમણે બીડું ઝડપ્યું હતું.

ફળની ફાડ હું મોંમાં રસબસ ગોઠવું, ત્યાં જ બેઉજણ તેમના તત્કાળ નિર્ણય પર હસ્તધનૂન કરી છૂટા પડયાં. સાહેબ શિસ્તબદ્ધ પણ મગરૂરીમાં પોર્ચનાં પગથિયાં ઠકાઠક ઊતરી ગયા. તેમની વાચા સદંતર જાણે હરાઈ જતાં, હોઠ સખ્તરીતે બીડાયેલાં ને મારું છેક જ વિસ્મરણ થયું હોય એમ. નશામાં ડગમગ થતાં, ભાખોડિયે પડીને તેઓ વામ ભરી, વિશાળકાય કરચલાની જેમ ચાલવા લાગ્યા. બીજી જ ક્ષણે જોયું તો કમ્પાઉંડમાં કારની પાછલી બેઠકે તેઓ પૂતળાની જેમ બિરાજમાન હતા. શોફર તેમને ત્વરિતવેગે હંકારી જાય તે પહેલાં, લોખંડી દરવાજામાં સળિયાઓની છાપ ઝીલતું તેમનું ઉમરાવ–માથું, ઝગારા મારતું પસાર થયું.

પાછા વળતી વેળા રસ્તે, મોટાભાઈ ખુદ પર મુસ્તાક હતા. કોઈ ભગીરથ કાર્ય પાર પાડયાની કૃતકૃત્યતા તેમના ચહેરા પર તરવરી ઊઠી. મને સંબોધવા જતાં, માત્ર સ્વગતોક્તિમાં જ સરી પડી, એ કશાક વળગાડના માર્યા ગણગણતા રહ્યા : 'વાડાનો વિસ્તાર કરવો પડશે.' તે અંગેની ચિંતાનું કાળું વાદળ, કયાંકથી મંડરાતું તેમના પર ઢળ્યું.

ઐન્દ્રીયસત્તાના લાડીલા રાજપુરુષ, એવા એ તવંગરનું ઐશ્વર્ય રાતદિવસ મારી ગતિવિધિઓનો હવે કબ્જો લઈ બેઠું. તેમનો ચળકતો સિતારો, મારા ચિદાકાશમાં તેની તેજરેખાને સતત ફરકાવતો, ચકરાવતો રહ્યો. નિત્યક્રમ મુજબ, તેમના બંગલે મારે અચૂક, રપેટ કરવાની હતી. તેમની બાળકીઓને રાખડીની ચાલણગાડી પર બેસાડી, અજ્ઞાત–પ્રાંતોની સફર કરાવવાની હતી. વિષુવવૃત્તનાં જંગલો કપાઈને ત્યાં માનવ વસવાટો શરૂ થઈ ચૂકયાં હતાં. ધ્રુવખંડ જાણે પીગળીને પાસું બદલતો હતો ને સંક્રાંતિકાળ બેઠો હતો. ફરસ પર પાથરેલા નકશાને, દિશાઓના અદૃષ્ટ હાથ તેને ભૂંગળીની જેમ ગોળગોળ વાળતા થાય તે પહેલાં, ચારેય ખૂણાઓને બાળકીઓ પકડી રાખતી. નોકરચાકર મારી આગતાસ્વાગતામાં, ચીજવસ્તુઓની લે–મૂક કરવામાં, મચી પડતાં. એવી નમતી સાંજવેળાએ મેડમ દરરોજ કરતાં કંઈક જુદા જ મોજીલા, રોમાંચક મિજાજમાં

મોઢામાં ચૂંગી રાખીને ધુમાડાના ગોટેગોટ ઉડાડતા ધસી આવ્યા.

'ગઈકાલે રાત્રે કશું સ્વપ્નું જોયું કે નહિ?' તેમના ભરાવદાર હોઠો પર ગુલાબી અર્ક રસળતો હતો. સાહેબની સરખામણીમાં તેઓ દોઢેક ગણા ઊંચા, ભડભાદર એવું હૃષ્ટપુષ્ટ શરીર. બન્ને કાનમાં ચાંદીનાં અર્ધચંદ્રાકાર કુંડળો લટકાવેલાં ને ગળામાં કિંમતી મણકાઓનો હાર. ઘેરાભૂરા ફૂલભરતનો કાંગરીદાર રાતો મેખલો પરિધાન કરેલો. દેખાવે એટલા સૌંદર્યવાન નહિ, પણ અમીરવંતું આભિજાત્ય નજરને જકડી રાખતું.

મને ગૂંચવાયેલો જોઈ, તેમણે હાસ્યનો ઠમકો કર્યો 'અમારી નોકરડી, રાતે ઉકતીક સામે શોફરની ઓરડીમાં પેસનીકળ કરવાં માંડે છે. છાનીછપની તેને ત્યાં પેંધી પડી છે.' કહીને હસવાથી ચૂંચી થયેલી આંખોનો તેમણે મીંચકારો માર્યો. 'એવી ફરંદીઓથી તમે ચેતતા રહેજો. રૂપાળા નહિ, તોય જુવાન છો તે સપડાવી મારશે.'

સાંભળીને ભીતર ગલગલિયાં અનુભવતાં, સહસા મેં ખિખિયાટો કર્યો. પછી કશું નહિ સૂઝતાં, ગજવામાંથી મૂઠો ભરી, સિક્કાઓ બહાર કાઢયાં. બેઉ હાથનાં પંજાઓ એકમેકમાં પરોવી સાંકળી, અંદર ખણખણાવ્યાં. બાળકીઓ વિસ્મયકારક નજરે, મારી સામું દેખતી, ટસટમી રહી.

અધધધ, આટલા બધા રોકડા પૈસા . ! તમે તો તાલેવંત નીકળ્યા.' મેડમ હેરત પામી, વાંકા વળતાં મારા માથા ઉપર લગભગ ઝળુંબ્યા. એ સાથે તેમના ગળામાના હાર ઝૂલી પડતાં, હળવો સિંજારવ થયો.

'સાહેબે કહ્યું'તું કે બેબીઓને નાણાંની ઓળખ કરાવો. નગદ પરચૂરણ બતાવીને આ રહી તે પાવલીઓ, તેનાથી જરાક મોટા સિક્કાઓ, તે છે અધેલીઓ. સૌથી મોટો કલદાર, એ છે રૂપિયો.' પૈસાની ઢગલીને સેન્ટર ટેબલ ઉપર હું પાથરતો ગયો.

'પણ પેલું ચકરડું તો અસલી ચાંદીનો રાણીછાપ સિક્કો ભાળું તો!' મેડમે બહુ દિલચસ્પીથી રૂપિયાને ટંકાર મારી અધ્ધર ખણખણતો કર્યો ને નીચે આવે કે તુર્ત બેઉ હાથમાં ઝીલી લીધો. મોઢામાં દાંત વચ્ચે પકડી રાખેલી ચૂંગીને ઝાલી, ઉપરાતળી દમ તાણ્યા. ત્યાં નોકરવર્ગ, ઘરનાં સભ્યો સૌ, કશોક જાદુઈ ખેલ ચાલતો હોય એમ, અસારી ફરતે વીંટળાઈ વળ્યાં.

'ઘરમાથી રડચોખડચો હાથ પર ચઢચો'તો. તે પેટીમાં મૂકી રાખેલો. મારી સાથે એ પણ મુસાફરી કરતો, વળી આ અજાણ્યા ખૂણે આવી ભરાયો.' ઠાવકાઈથી હું બોલ્યો.

'કહે છે તમારા બાપદાદા કુમેરલંડારી હતા. ઘડાઓ આઘાપાછા કરવામાં આ ક્યાંક નીકળી પડચો હશે.' મેડમ વિનોદ કરતાં, વળી ખિલખિલ હસ્યાં.

'તેની ઉપર રાણીની છાપ શું કરવા પાડી હશે?' મોટી બાળકીએ મને પૂછ્યું.

'મારા બાપુ કહેતા'તા, ગોરાઓ જોરુના ગુલામ હતા. તેમની એવી પ્રીતિ બહુ અપાર.' હું મલાવીને બોલ્યો.

'ના, તદ્દન ખોટું.' મેડમે વટમાં ભવાં ઉલાળી વિરોધ કર્યો. 'જે રાજ કરે તેનો સિક્કો બધે વાગે તો! રાજકર્તાના નિત્ય દર્શન સૌને દુર્લભ. બધો વખત પરોક્ષમાં રહીને જ શાસન ચલાવે. એટલે તેમની પૂજા-સ્તુતિ થાય કેમ કરી? રૂપિયા પર છાપ અમસ્તી જ છપાતી નથી, મહાશય.'

'હવે તો બધે ત્રિયારાજ્ય આવ્યું સમજો. આ બેબીઓ પણ રાજ કરવાની, ખરું કે નહિ?' કહીને ક્ષણભર અબૂઝની જેમ તેમની સામું હું ટીકી રહ્યો.

'આ તો વીરોની ભૂમિ છે. વિદેશી ફોજો સાથે અહીં યુદ્ધકાંડ સરજાયેલો, તેમની તોપોના ફુરચા ઉડાવી દીધેલા. તેનો ભંગાર હજીય રસ્તા પડખે મોજૂદ પડચો છે. શહેર પાધર આખું રણાંગણમાં ફેરવાઈ ગયેલું. ત્યાં કબ્રસ્તાન ઊભું છે તે જોયું કે નહિ?' મેડમના અવાજમાં થ્રરાતન આવ્યું.

'તમારી વાત સાવ સાચી છે. રાજકર્તા બધો વખત ચલણમાં અદ્રશ્ય જ રહે છે,' હું ભારે મર્મમાં બોલ્યો. એ સાથે મેડમ હોહોહો કરતાં ખડખડાટ હસી પડચાં.

'સાહેબ તો ઉડતા પંખીઓનો પણ શિકાર કરી લેતા હોય છે, તેમની આગળ મારી શી વિસાત, ભલા?' તેમની આંખો સામેથી ચૂંગીના ધુમાડાનું ગૂંચળું, તેમણે હાથની ઝાપટ મારી વિખેરી દીધું.

છેવટે તેમને જરાક નિરુત્સાહ અને ડઘાયેલાં જોઈ, ટેબલ પરથી નાણાંની ઢગલી મેં સમેટી. સરિયામ માર્ગ પર આવ્યો ત્યારે દિશાઓમાં ઝાંખપની ડમરી બળેલી હતી. દૂર, ઊંચે ચડેલા ચક્રવાત જેવા પહાડોના લીધે, એ તરફના આકાશમાં જાણે ધૂંધકાર ફેલાયો હોય એવો દેખાવ હતો. બધે એક પ્રકારની નરી સ્થગિતતા અને શૂન્યકાર વરતાતાં હતાં. અડધે પહોંચતાં તો ચોપાસથી અંધારું ઘેરી વળ્યું. આ સમય દરમ્યાન, મેડમનો કરચલીઓવાળો ચહેરો, કોઈ વીરાંગનાની ઝાંખી કરાવતો, મારા મનઃચક્ષુ સામે એકધારું તર્યા કરતો હતો. આમ મોડે, રહેઠાણ નજદીક આવીને જોયું તો સમસ્ત વિસ્તાર રાતની

ઘનકાળાશમાં તદાકાર હતો. જાણે અંધકારદૂત મોંએથી રણઝણિયું વગાડતો ક્યાંક પસાર થતો હોય એવો સૃષ્ટિમાં રવ હતો. ઘરનાં સૌ કોઈ પોઢી ગયેલા ધારી, હું લાગલો જ પથારીમાં લોટી પડું, ત્યાં વિચિત્ર અવાજ સંભળાતાં, પાછલા બારણેથી મેં ડોકિયું કર્યું. વાડામાં અધ્ધર ઝાળ જેવી બળબળતી પીળાશ ઊડતી હતી. કાટાળી વાડને તેના અસલ સ્થાનેથી ઉખાડી લઈ, દૂરના અંતરે ફરી જડી દેવાનું કામ, મોટાભાઈએ પતાવો લીધું હતું. તેઓ હવે પાવડાથી ઊંધમૂંધ, ખોદકામ કરવામાં વ્યસ્ત હતા. તેમનાં પત્નીએ પૂર્વવત્ ફાનસને એક હાથે ઊંચું ધરી રાખવાથી, તેજલિસોટાઓ તારની થાંભલીઓમાં ખળાતાં હતાં. તેમાં, વાડાના વિસ્તારેલા ક્ષેત્રનો આછોપાતળો અંદાજ લઈ શકાતો હતો. તેની બહિર્ગોળ ઊપસેલી ભોંયને લીધે, અમે સામસામે જાણે અખૂટ અંતરે હોવાનો આભાસ રચાતો હતો. તો વળી, પેલી પ્રવૃત્તિ વચ્ચે તૂટી જતો લાગ્યો. આસપાસના ફલકમાં ત્રસરેણુઓ ઊડતા હતા. તેથી વાડામાં ઠેકઠેકાણે, સોનાનાં કણુસલાઓ લહેરાતાં હોય એવો વિભ્રમ ઉપજતો હતો.

ઓચિંતા જ પાવડાની ઠોકર મારી, મોટાભાઈએ દાટેલાં ચરૂઓને બહાર આંચકી કાઢ્યાં. ત્યાં બીજી જ પળે જોઉં છું તો તેમનાં પત્ની, તુરત પાછળ હટી જઈ, ભીતરમાંથી ઉછળેલા સર્પ સામે સળગતું ફાનસ અફાળવા ઘા કરવા મથ્યા, સર્પ તેમના ઉપર હુમલો કરે તે પહેલાં, અત્યંત ચપળતાથી તેમણે તેના મોઢાને બીજા હાથથી મજબૂત પકડમાં લીધું. તેના સાણસામાથી વછૂટવા એ બળપૂર્વક અમળાટા લેતો ઉપર નીચે વીંટળાતો રહ્યો. ભયથા હું છળી પડી, કશું નહિ સૂઝતાં, નેજવામાંથી દાંતરડું ઉપાડતો ધાંધાની જેમ નાઠો. મોટાભાઈ તેમની પાછળ એરુ ઝાઝરું પડયું હોય· એમ વાડામાં ચોગરદમ ઉટપટાંગ નાશભાગ કરતા હતા. તેમના પત્ની ચંડીની જેમ, યથાવત્ અડગ ખડા હતા.

'આ હળાહળ મોત કેમ કરીને પેદા થયું'?' મેં આઘેથી જ ચિત્કાર નાખ્યો.

'તેઓ વારસાના ચરૂઓ અપવાસવણ કરતા હતા. વાડ જોડે સ્થાન ખાલી કરવા.' ગૂંચવાતા, તરફડિયાં મારતા સર્પને કાબૂમાં લેવા જોર કરી નાખવા તેઓ મરણિયા બન્યા હતા.

'પણ બાપદાદાઓ તો દ્રવ્યથી ભરેલા ચરૂઓ મૂકતા ગયેલા. જ્યારે આ તો ખાલીખમ છે.' ઝગમગતા, ઠાલા દેગડાંઓને મેં ક્રોધાવેશમાં લાત મારી

'માથાકૂટ કરવાનો આ વખત નથી. પેલી બાજુ જુઓ.' કહીને તેમણે

એત

સક્ષમ હાથે ફાનસને ઊંચું, સ્થિર કર્યું. બીજા હાથની મુઠ્ઠીમાં, પોલાદી પકડમાં મોત લપકારા લેતું હતું.

ત્યાં આડની લગોલગ, તેના જેવો જ ધોળો સર્પ, છંછેડાયેલો, તેજગતિએ આડોઅવળો નાસતો દેખાયો. મોટાભાઈ પાછલી ઝાંપલીએથી ઠેકડો મારી, લાંબી ફલાંગો ભરતાં, ઉપવાણ તરફ ફંટાયા. તેમની પૂંઠે જાણે વિદ્યુત લિસોટો સર્પાકારે ઝબકતો, અંધારી દિશાઓનાં દરમાં અલોપ થતો ગયો. પાછળથી તેમની વહાર કરવા માંગતો હું તડામાર, મુખ્ય સડક ઉપર આવ્યો. સામે કબ્રસ્તાનનાં કૂવા, ઝૂંડમાંથી વધી આવતા અસંખ્ય હાથ, ચારેકોરથી મને વળગી પડતાં, તેમની વજ્રચૂંમાંથી છટકવા મેં ત્રાડ નાખી.

જયંત કોઠારી

નરસિંહનાં પદો

નરસિંહનાં પદો સત્તરમી સદીના આરંભથી માંડીને ઓગણીસમી સદી સુધીની સંખ્યાબંધ હસ્તપ્રતોમાં પ્રાપ્ત થાય છે. લેખનસમયના નિર્દેશ વિનાની પણ ઘણી હસ્તપ્રતો મળે છે. મૌખિક પરંપરામાંથી પણ નરસિંહનાં પદો મળે છે. આ વિપુલ પદસાહિત્યમાં સ્વાભાવિક રીતે જ વિષય, ભાવ, વિચાર, કલ્પના, અભિવ્યક્તિનાં અપાર પુનરાવર્તનો છે. એથી જ એ પદસાહિત્યનો પરિચય કરાવવાનું ને એનું મૂલ્યાંકન કરવાનું કામ કઠિન બની જાય છે.

હસ્તપ્રતોમાં સામાન્ય રીતે પદોનું વિષયવિભાગીકરણ નથી હોતું પરંતુ જે રાગમાં પદો ગવાતાં હોય એ અનુસાર વિભાગીકરણ થયું હોય છે. નરસિંહનાં પદોનો અભ્યાસ વિષયવિભાગીકરણથી જ સુગમ રીતે થઈ શકે. નરસિંહનાં પદોના બે વિભાગો તો તરત જુદા પડી આવે છે — જ્ઞાનાત્મક-બોધાત્મક પદો અને કૃષ્ણલીલાનાં પદો. વિપુલ સંખ્યામાં છે તે તો કૃષ્ણલીલાનાં પદો. એમાં વિવિધ વિષય ને પ્રસંગના સંદર્ભો છે જ — કેટલાક સહેલાઈથી અલગ તારવી શકાય છે, કેટલાક એકબીજામાં હળીભળી જાય છે ને કેટલાક તો કોઈ વિભાગીકરણમાં ન સમાય, અલગ રહે એવા પણ છે. અહીં નરસિંહનાં પદોનું વર્ગીકરણ કર્યું છે તે, આથી, પ્રવાહી ને સગવડિયું ગણવાનું છે.

અભ્યાસની અનુકૂળતા એ જ એની પાછળની દૃષ્ટિ છે.

કરવામાં આવેલું વિભાગીકરણ આ પ્રમાણે છે. ૧. શ્રીકૃષ્ણજન્મવધાઈનાં પદો, ૨. બાળલીલાનાં પદ, ૩. મહીવલોણાનાં પદ, ૪. દાણલીલાનાં પદ, ૫. જમુનાજળ ભરવા જવાનાં પદ, ૬. હીંડોળાનાં પદ, ૭. વસંત કે ફાગનાં પદ, ૮. રાસ અથવા શરદુત્સવનાં પદ, ૯. ગોપીસંદેશ અથવા ઉદ્ધવસંદેશનાં પદ, ૧૦. શૃંગારનાં પદ, ૧૧. જ્ઞાનાત્મક અને બોધાત્મક પદ, ૧૨. પ્રકીર્ણ પદ.

૧. શ્રીકૃષ્ણજન્મવધામણીનાં પદ

શ્રીકૃષ્ણજન્મના આનંદોત્સવને વર્ણવતાં દશ જેટલાં છૂટાં પદો પ્રાપ્ત થાય છે. કૃષ્ણ ભગવાનનો અવતાર છે એવી સમજ આ પદોમાં સ્પષ્ટપણે રહેલી છે ને એને 'કારણ-કુંવર' 'લીલાકાર' તરીકે ઉલ્લેખવામાં પણ આવ્યા છે. એ ચતુર્ભુજ સ્વરૂપે તથા શંખ, ચક્ર, ગદા અને પદ્મ ધરાવતા દેખાય છે. ભક્તની અભિલાષાઓ પૂરી કરવા કૃષ્ણે અવતાર લીધો છે ને એમના જન્મથી માત્ર ગોકુળવાસીઓ જ નહીં, દેવો પણ હરખાય છે, કેમકે એ દુષ્ટનિવારણ છે. કૃષ્ણના જન્મ સમયે આકાશમાં દુંદુભિનાદ થાય છે ને આકાશમાંથી પુષ્પની વૃષ્ટિથાય છે.

આ પદો વિશેષપણે વર્ણવે છે ગોકુળનું આનંદોત્સવનું વાતાવરણ – નંદને આંગણે તાલ, મૃદંગ, નફેરી વાગે છે, મોતીડે ચોક પુરાય છે, બારણે મોતીનાં તોરણ લટકાવાય છે, વ્રજનારીઓ કંચનથાળમાં શ્રીફળ લઈને કૃષ્ણને વધાવે છે ને મંગળ ગાય છે, નંદજી બહુવિધ દાન આપે છે વગેરે. એક પદમાં પારણે પોઢેલા પુરુષોત્તમનું વર્ણન છે – પારણું સાવ સોનાનું ને માણેક મોતીએ જડેલું છે, ચારે દિશામાં રત્નની કાંતિ પ્રસરે છે, હીરભરેલું ઓશું છે, પારણે ઘૂઘરા ઘમઘમે છે ને માનિનીઓનાં મન ચંચળ બને છે.

મોટા ભાગનાં પદ વર્ણનાત્મક છે. કોઈક પદ સંબોધનાત્મક છે, જેમાં વ્રજનારી સખીને નંદકુંવરને જોવા જવાનું નિમંત્રણ કરે છે.

આ પદોનાં વર્ણનો રૂઢ પદાવલિ વડે ને પરંપરાગત રીતે થયેલાં છે તે ઉપરાંત એમાં પરસ્પર ઘણું પુનઃપૌન્ય છે. આ બધાંની વચ્ચે એક વર્ણનરેખા એની અત્યુક્તિથી આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેતી નથી :

ઘરઘરથી નીસરી રે ગોપી, સરખાસરખી ટોળી રે
દધિ-કાદવ કીધો નંદ-આંગણ, શિરથી ઢોળી ગોળી રે.

એક પદ એની રૂપકરચનાને કારણે વિશિષ્ટતા ધારણ કરે છે કૃષ્ણને એમા ગોકુલમાં મહોરેલા આંબા તરીકે રજૂ કરવામાં આવ્યા છે. આ આંબો જાદવકુલમાં વસુદેવે વાવ્યો અને દેવકીના ઉદરમા ઊગ્યો. સ્થાનફેર કરીને એને નંદઘેર લાવવામાં આવ્યો અને યશોદાના પયોધરે એને સીંચ્યો. આ આંબાને સહસ્ર શાખાઓ લાગી અને ત્રણે ભુવનને એ છાયા કરી રહ્યો, ધ્રુવ, પ્રહ્લાદ વગેરેએ એને વેડ્યો – એમ કહીને કૃષ્ણચરિત અને એના મહિમાને કવિએ ઉઠાવ આપ્યો છે.

૨. બાળલીલાનાં પદ

બાળલીલાના ચાલીસેક જેટલાં પદો પ્રાપ્ત થાય છે કૃષ્ણના બાલ્યચરિત્રના આલેખનમાં બે તંતુઓ જુદા પાડી શકાય છે. એક, કૃષ્ણનાં બાલસ્વરૂપ, સ્વભાવ, ચેષ્ટાઓનું વર્ણન અને અનુષંગે યશોદા, ગોપીઓ વગેરેના વાત્સલ્યભાવનું ચિત્રણ; તથા બે, બાળકૃષ્ણે કરેલાં અસુરોને મારવા, ગોવર્ધન ઉપાડવો વગેરે પરાક્રમોનું વર્ણન. નરસિંહનાં પદોમાં પરાક્રમવર્ણનનાં પદો ભાગ્યે જ છે. નોંધપાત્ર એક પદ જ છે અને તે છે કાલીયદમનનું. એમાં કૃષ્ણના એ પરાક્રમપ્રસંગનું કંઈક વ્યવસ્થિત ને વિસ્તારથી વર્ણન થયેલું છે. આ પદ કૃષ્ણને ચાલ્યા જવા કહેતી નાગણીઓની ઉક્તિથી નાટ્યાત્મક રીતે આરંભાય છે ને ઘણે ભાગે નાગણીઓ અને કૃષ્ણ વચ્ચે સંવાદરૂપે ચાલે છે. એ સંવાદ ઘણી કુશળતાથી યોજાયો છે. નાગણ કૃષ્ણને જુદીજુદી રીતે વારવાનો પ્રયત્ન કરે છે ને કૃષ્ણ એના નિર્ભીક સરળ ઉત્તરો આપે છે. ચાતુર્ય અને સરલતાનો આ મુકાબલો અસરકારક બન્યો છે :

જળકમળ છાંડી જા રે, બાળા ! સ્વામી અમારો જાગશે,
જાગશે, તને મારશે, મને બાળહત્યા લાગશે.

'કહે રે, બાળક ! તું મારગ ભૂલ્યો ? કે તારા વેરીએ વળાવિયો ?
નિશ્ચે તારો કાળ જ ખૂટ્યો, અહીંયા તે શીદ આવિયો ?

'નથી, નાગણ ! હું મારગ ભૂલ્યો, નથી મારા વેરીએ વળાવિયો,
મથુરાનગરીમાં જૂગટું રમતાં નાગનું શીશ હું હારિયો.'

'રંગે રૂડો, રૂપે પૂરો, દીસંતો કોડીલો કોડામણો.
તારી માતાએ કેટલા જન્મ્યા, તેમાં તું અળખામણો ?'

'મારી માતાએ બેઉ જન્મ્યા, તેમાં હું નટવર ન્હાનડો,
જગાડ તારા નાગને, મારું નામ કૃષ્ણ કહાનડો.'

'લાખ સવાનો મારો હાર આપું, આપું રે તુજને દોરિયો,
એટલું મારા નાગથી છાનું, આપું તુજને ચોરિયો.'

'શું કરું, નાગણ! હાર તારો, શું કરું તારો દોરિયો,
શાને કાજે, નાગણ! તારે કરવી ઘરમાં ચોરિયો?'

સંક્ષિપ્ત વર્ણનાત્મક ભાગમાં પણ 'ચરણ ચાંપી, મૂછ મરડી, નાગણે નાગ જગાડિયો' જેવું સ્વભાવોક્તિવર્ણન તથા 'સહસ્રફેણ ફૂંફવે જેમ ગગન ગાજે હાથિયો (હસ્તીનક્ષત્રનો મેઘ)' એ અલંકારચિત્ર આકર્ષક છે.

ભાગવતમાં કૃષ્ણ કાળી નાગનો ત્રાસ નિવારવા માટે જ નદીમાં ઝંપલાવે છે એવી કથા છે. એક કથા એવી છે કે ગેડીદડે રમતાં દડો કૃષ્ણ નદીમાં જવા દે છે ને એ દડો લેવાને બહાને એ નદીમાં ઝંપલાવે છે. ખરું કારણ, અલબત્ત, કાળી નાગને વશ કરવાનું છે. બીજી એક કથામાં કંસ કાલિયદ્રહમાં થતાં દેવતાઈ કમળ મંગાવે છે અને એ કમળ લેવા કૃષ્ણ કાલિંદીમાં પડે છે. કેટલેક સ્થાને દડાની ને કમળની વાત ભેગી પણ થઈ ગઈ છે. નરસિંહના આ કાવ્યમાં દડાની વાત તો નથી જ, પ્રારંભની પંક્તિમાં 'જળકમળ'નો ઉલ્લેખ છે પણ પછીથી કૃષ્ણ પોતે કમળ લેવા આવ્યા છે એમ કહેતા નથી, પરંતુ મથુરાનગરીમાં જુગાર રમતાં નાગનું માથું પોતે હારી ગયેલ છે તે લેવા આવ્યા છે એમ કહે છે, જે નવતર વાત છે, અને છેલ્લે પણ કમળ લઈને જતા વર્ણવાયા નથી, નાગનું માથું પણ લઈને જતા નથી! દેખીતી રીતે જ પ્રસંગઘટના તર્કપૂર્વક નહીં પણ લોકભોગ્ય મનોરંજક રીતે ગોઠવાયેલી છે.

સૂરદાસના એક પદ તથા એક નિમાડી લોકગીત સાથે ભાવ અને ઉક્તિનું ઘણુંબધું સામ્ય, કંઈક મોડા સમયની હસ્તપ્રત અને ભાષામાં પણ મોડા સમયના અણસારને કારણે કેટલાક અભ્યાસીઓને આ નરસિંહનું પદ ન હોવાની, એ મોડા સમયની રચના હોવાની શંકા થઈ છે.

નરસિંહનાં બાળલીલાનાં અન્ય સર્વ પદો કૃષ્ણનાં બાલભાવ તથા બાલચેષ્ટાઓને અને જશોદા, ગોપીઓ વગેરેના વાત્સલ્યપ્રીતિના મનોભાવને નિરૂપે છે. એમાં સ્વાભાવિકતાનું સૌંદર્ય ઘણે સ્થાને છે, પણ સાથેસાથે અદ્દ્ભુતનો ભાવ પણ ગૂંથાય છે કેમકે આ પરબ્રહ્મની લીલા છે એ વાત કવિ અછતી રાખતા નથી. ક્યારેક કવિ વિરોધના ચમત્કારથી આ વાત મૂકે છે :

ચરાવવા જવા માટે) વગેરે ઉલ્લેખોથી એમાં ગોપજીવનનો પરિવેશ ખડો થયો છે. બીજા એક અત્યંત લોકપ્રિય બનેલા પદ 'જાગને જાદવા, કૃષ્ણ ગોવાળિયા'માં કૃષ્ણની કેટલીક લીલાઓનો ઉલ્લેખ કરી એના વ્યક્તિત્વની પ્રભાવક છબી ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન થયો છે પણ એ પદ આકર્ષક તો બન્યું છે એમાંની પ્રશ્નછટાથી – 'તુજ વિના ધેનમાં કોણ જાશે ?' 'કદિમલ દૂધ તે કોણ પીશે ?' 'ભૂમિનો ભાર તે કોણ લેશે ?' 'મધુરી શી મોરલી કોણ વાહશે ?' વગેરે. ત્રીજું પદ વર્ણનાત્મક છે ને 'રજની સોહાગણ વહીને ગઈ, ભાણ સુહાગી જાગ્યો રે' એમ આરંભાઈ શામળિયો, ગોપ, વેણુ, માતા, ધેનુ, નેહ વગેરે બધાંને 'સુહાગી' વિશેષણ જોડી એક છટા ઊભી કરે છે, જે થોડી સ્થૂળ યુક્તિ પણ લાગે છે.

યશોદાના માતૃવાત્સલ્યનું આલેખન અહીં, સ્વાભાવિક રીતે જ અવાર–નવાર આવે છે. એમાં બેત્રણ લાક્ષણિક, ધ્યાન ખેંચતાં આલેખનો મળે છે. કૃષ્ણને જમાડીને એને બાથ ભરતી યશોદા પોતાનાં આભરણોને અહીં કરે છે એ વર્ણનરેખા તાજગીભરી છે ને ગોપીઓ રાવ કરવા આવે છે ત્યારે 'દહીં દૂધનાં માટ ભર્યાં છે, બીજે ચાખે ન લગાર રે' એમ બચાવ કરતી જશોદા (એક પદમાં કૃષ્ણને એ આવું ન કરવા સમજાવે છે !) પક્ષપાતભર્યા માતૃસ્વભાવનો આબાદ નમૂનો રજૂ કરે છે. પણ નવતર ભાવાલેખન તો કૃષ્ણ ગોવર્ધન પર્વતને ઉપાડે છે તે વેળાનું છે. જશોદા કૃષ્ણને કહે છે – પર્વત મૂકી દે, તારી કુમળી આંગળી દુઃખશે, વ્રજવાસીઓ માટે થઈને આવો શ્રમ શા માટે ? બધાંનું થશે તે આપણું થશે. વ્યવહારુ ગુજરાતણનો આ જાણે મનોભાવ હોય એમ લાગે છે.

૩. મહીવલોણાનાં પદ

આ વિષયનાં પાંચસાત પદો મળે છે. એ પદોમાં આ ક્રિયા સાથે સંકળાયેલી જુદીજુદી બાબતોને ઉઠાવ આપવામાં આવ્યો છે. એક પદમાં દહીં વલોવતી ગોપીનું રસભર્યું ચિત્ર છે : વદન પર શિથિલ કેશાવળી ઢળેલી છે, પૃષ્ઠ ઉર ને નિતંબ હલમલી રહ્યાં છે, કટિએ રૂદભરી મેખલા છે, વલય-કંકણ-ચૂડી ખળકી રહ્યાં છે, પગ ઝાંઝરના નાદથી રણઝણી રહ્યા છે ને એના કંઠમાં ગીતનું માધુર્ય છે. બીજા એક પદમાં દહીં વલોવતી ગોપી 'કહાન કહાન' બોલી રહી છે એમ કહી એની કૃષ્ણમયતા સૂચવી છે.

બે પદમાં કૃષ્ણને મહી વલોવવા આવવા નિમંત્રણ છે. એકમાં કૃષ્ણને સીધું નિમંત્રણ છે. ગોપી કહે છે કે તારા સ્પર્શ વિના મારું મહી મેળમાં આવતું નથી ને એને લાલચ આપે છે કે જેવું તું ઘૂમીશ તેવું તને માખણ

આપીશ, બીજા પદમાં કૃષ્ણને મહી વલોવવા મોકલવા જશોદાને વિનંતી કરવામાં આવી છે. એનાં કારણો પણ રજૂ થયેલાં છે – મહીની ગોળી છલોછલ ભરેલી છે, હું નાનકડી છું ને નેતરું તાણી શકતી નથી, સાસુ બહારગામ ગઈ છે, નણંદ રિસાઈ છે ને કંથને તો કંઈ આવડતું નથી.

આ બંને પદમાં બાળકૃષ્ણનો સંદર્ભ હોય એમ જણાય છે, પરંતુ બધે એવું નથી. મહી વલોવતી વખતે 'કહાન કહાન' જપતી ગોપી પાસે કૃષ્ણ આવે છે અને ગોપી મહી વલોવવું છોડી કૃષ્ણ સાથે ક્રીડા માંડે છે એમ વર્ણવાયું છે. આમ મહીવલોણાનું પદ શૃંગારનિરૂપણમાં પરિણમે છે.

એક પદમાં કૃષ્ણના દિવ્ય રૂપનો સંકેત પણ છે. એક બાજુ ગોરાં રાધિકા અને બીજી બાજુ કાળા કાનજી મહી વલોવવા ઘૂમી રહ્યા છે. કૃષ્ણ એવા જોર ને ઝડપથી ઘૂમી રહ્યા છે કે રાધાએ એને વિનંતી કરવી પડે છે કે હળવા ઘૂમજો, મારી ગોળી નંદાશે, ચીર છંટાશે ને મોતીની માળા તૂટશે. આ કૃષ્ણે કાળી નાગનાં નેતરાં કર્યાં છે, મેરુને રવૈયો કર્યો છે, સાત સાગરની ગોળી કરેલી છે. કૃષ્ણના વિષ્ણુ-રૂપનો આ ઉલ્લેખ છે તે સ્પષ્ટ છે.

૪. દાણલીલાનાં પદ

નરસિંહને નામે દાણપ્રસંગની બે સળંગ લાંબી કૃતિઓ મળે છે તે ઉપરાંત એ વિષયનાં વીસપચીસ છૂટાં પદો પણ મળે છે. આ પદો અનેક રચનાપદ્ધતિ દર્શાવે છે. કોઈક પદમાં કવિ પોતે પ્રસંગવર્ણન કરે છે – મહી લઈને નીકળેલ ગોવાલણને જમનાતટે કૃષ્ણે દાણ લેવાને બહાને આવી બાથમાં લીધી. એમ ગોવાલણીની યૌવનમસ્તીનું આછું ચિત્ર અંકાય છે ને પ્રસંગ શૃંગારમાં પરિણમે છે. કોઈક પદ કૃષ્ણની ગોપી પ્રત્યેની ઉક્તિરૂપે છે – સામે વાદ કરતી ગોપીને એ કહે છે કે હું તો 'નારી-ઉતારણ-નાદ' છું અને દાણ નહીં આપો તો અમે મટુકી ઢોળીને મહી ચાખીશું.

પણ ઘણાંખરાં પદો તો ગોપીની કૃષ્ણ પ્રત્યેની ઉક્તિ રૂપે છે – એમાં દાણ માટે બળજબરી કરી રહેલા કૃષ્ણને વારવાના ગોપીના જાતજાતના પ્રયત્ન અભિવ્યક્ત થાય છે. એ ધમકી આપે છે કે અમે 'નંદજીની રાણી' (યશોદા)ને કહી દઈશું, અમે રાવળે જઈને રાવ કરીશું. એ પોતાનું બળ બતાવે છે કે અમે તારા બાપની શરમ રાખીએ છીએ, નહીં તો હમણાં બતાવી દઈએ. એ દયાર્દ યાચના પણ કરે છે કે અમે તડકે તપી રહ્યાં છીએ ને સહિયરસાથ ચાલ્યો જઈ રહ્યો છે તો અમને જવા દો, અમે વહુવારુ છીએ ને લોક અમારે વિશે શું વિચારે માટે જવા દો. એ પોતાનો મહિમા બતાવે છે કે 'હું તો કંસ તણી

મહિયારી' અને કૃષ્ણનો તુચ્છકાર કરે છે કે તું તો કંઈ ગામ-ગરાસિયો નથી, નંદનો ગોવાળિયો છે, છાશ પીનારો છે. આ બધી વડછડને અંતે તો, અલબત્ત, ગોપી પોતાનાં તન-મન કૃષ્ણને સમર્પે છે એવું અનેક વાર કહેવાય છે—સૂચવાય છે.

એક પદ કૃષ્ણ અને ગોપી, જેનું નામ રાધા આપવામાં આવ્યું છે તેમની વચ્ચેના રસિક સંવાદ રૂપે છે. કૃષ્ણની માગણી માત્ર મહીના દાણની નથી, રાધાના પ્રેમની પણ છે. એ રાધાનો પાલવ પકડે છે, એ એને વળગાઝૂમી કરે છે. એને વારવા માટે રાધા જે દલીલો કરે છે તેના કૃષ્ણ હિંમતભર્યા જવાબો આપે છે. રાધા ફજેતીની બીક બતાવે છે તો કૃષ્ણ કહે છે કે આપણે ક્યાં કોઈની સાથે વેપાર કરવો છે. હાર તૂટશે તો સાસુનણંદ ખિજાશે એમ રાધા કહે છે તો કૃષ્ણ ઉત્તર વાળે છે કે અમુલખ હાર તને આપીશું, પણ તું મારો સંતાપ ટાળ. રાધા કંસની દુહાઈ આપે છે તો કૃષ્ણ કહે છે કે એને હું મથુરાને દ્વારે મારીશ. છેવટે રાધા કૃષ્ણને પોતાને ઘેર છાના આવવાનું કહે છે ને કૃષ્ણ એના રૂપનાં વખાણ કરી પ્રસ્તાવ મૂકે છે કે આવ, રાધિકા, હું તને કંઠે ઘૂઘરમાળવાળા ધોરી બળદ જોડેલી નાજુક વેલડીમાં બેસાડું અને હાંકીને લઈ જઉં. છેલ્લી પંક્તિ પ્રસંગનું સુંદર સમાપન કરે છે—ગોરસની શી વિસાત, રાધાએ પોતાનાં તનમનપ્રાણ કૃષ્ણને સોંપ્યાં

દેખીતી રીતે જ આ પદો દાણપ્રસંગનું આલંબન લઈ શૃંગારને વર્ણવવા તાકે છે. કૃષ્ણનાં અહીં જે તોફાન વર્ણવાય છે એમાં મહીની મટુકી ફોડવાની જ વાત નથી ગોપાંગનાની બાંહ્ય મોડવાની અને એની કાંચલડીની કસ તોડવાની પણ વાત આવે છે. ગોપી કૃષ્ણને પરનારી સાથે પ્રીત કરનારનું મહેણું મારે છે ને કૃષ્ણ પ્રત્યેની આસક્તિ પણ વ્યક્ત કરે છે—'વારી જાઉં રે મુખને મરકલડે.' એની રીસ કૃત્રક છે ને કૃષ્ણને એ વારે છે એમાં ક્યારેક લોકલજ્જા પણ કારણભૂત છે. આ ઈશ્વરી પ્રીતિ છે એનો સંકેત પણ ક્વચિત થયો છે—કૃષ્ણ 'પરાપુરુષ' તરીકે ઉલ્લેખાય છે અને એ દાણ લે એટલે સંસારનો ભાર ઊતરે એવું કહેવાય છે. કૃષ્ણે 'ધર્મધ્યાન છંડાવ્યાં' એમ કહેવાની સાથેસાથે જ 'ભવનાં કારજ સીધ્યાં' અને કૃષ્ણે 'આપ-સરીખડાં કીધા' એમ કહેવાય છે.

૫. જમુનાજળ ભરવા જવાનાં પદ

ગોપી જમુનાજળ ભરવા માટે જાય અને કૃષ્ણનો સંપર્ક થાય એ પ્રસંગનાં પંદરેક પદો મળે છે. મોટા ભાગનાં પદો ગોપીને મુખે મુકાયેલાં છે. એટલે ગોપીનો પોતાનો અનુભવ એમાં રજૂ થાય છે. આ પદોમાં ગોપી સરખી સાહેલીઓ સાથે જમુનાનું જળ ભરવા જતી વર્ણવાઈ છે. ત્યાં કૃષ્ણ એને

એવદ

અટકચાળાં ને છેડછાડ કરે છે – કાંકરા નાંખે છે, પાસે આવી હાથ પકડે છે, પગની આંટી ભરાવે છે, તંબોળ છાંટે છે, કંઠે હાથ નાખે છે, ચુંબન કરે છે વગેરે. ગોપી એને વારે છે પણ કૃષ્ણ એનું માનતા નથી. ગોપી આંખ દેખાડે તો બાંય મરોડે છે, મુખથી બોલે તો ગાગર ફોડે છે. આથી જમુના પાણી ભરવા જવાની ગોપી ના પાડે છે.

ગોપીના હૃદયની આ ખરી પ્રતિક્રિયા છે? ના. ખરેખર તો કૃષ્ણ સાન કરે છે અને એનો દેહ પરવશ થઈ જાય છે. પણ એને સંકોચ, ભય છે તે લોકાપવાદનો છે. કૃષ્ણની ચેષ્ટાઓ – જે શૃંગારચેષ્ટાઓ છે – સહિયરો અને દુર્જનો જુએ છે એનો એને વાંધો છે. કૃષ્ણ એકલો – બીજું કોઈ ન હોય એવી રીતે – આવે તો, ગોપી કહે છે, 'ક્ષણું ન મેહેલું.' આટલું જ નહીં, જમનાતારે જ કૃષ્ણગોપીની શૃંગારલીલા આલેખાય છે અને કાવ્યારંભે કૃષ્ણને વારતી ગોપી કાવ્યાન્તે પોતાની જાત એને સમર્પી દે છે એવું પણ કેટલાંક પદોમાં નિરૂપાય છે. આ બતાવે છે કે ગોપીની રીસ કૃતક છે. એક પદ તો એવું પણ મળે છે કે જેમાં જમના પાણી ભરવા જતી ગોપીનો કૃષ્ણ હાથ પકડે છે ને ગોપી પણ કૃષ્ણના મોહક રૂપ પર વારી જાય છે: 'ત્રીકમ! તારી પાઘડીએ કાંઈ લટકે મોતીની સેર રે!' કૃષ્ણને એ કહે છે કે તારો છેડો નહીં મૂકું. ગોપીની છલકાતી કૃષ્ણપ્રીતિ અહીં વ્યક્ત થઈ છે. એક પદમાં ગોપી માબાપ તથા સ્વજનોને વિનંતી કરે છે કે મને ન વઢશો, મારું યૌવન પરવશ થયું છે એ ગોપીની કૃષ્ણપ્રીતિ કેવી તો અપરિહાર્ય છે તેની પ્રતીતિ કરાવે છે.

જમનાજળ ભરવા જવાની ઘટના સાથે સંકળાયેલ, ગોપીની ચતુરાઈ દર્શાવતા પ્રસંગનું આલેખન કરતાં બેએક પદો મળે છે. એ સાસુવહુના સંવાદ રૂપે છે. એકમાં સાસુ વહુને પૂછે છે કે સવારના પહોરમાં આટલીબધી વાર કર્યા હતી? મારે તારાં ઘણાં કામ કરવા પડ્યાં. વહુ મર્મભર્યો ઉત્તર આપે છે કે બે બેડાં જેટલી મોટી ગાગર મારે માથે હતી; નંદના નાનડિયાએ ન ચડાવી હોત તો તો આથીયે વધારે મોડી થાત. કૃષ્ણ સાથેના સંયોગનું ગર્ભિત સૂચન આ ઉત્તરમાં રહેલું જોઈ શકાય છે. બીજા પદમાં અધર પર ડંખ લઈને આવેલી વહુ સાસુ પાસે ખુલાસો કરે છે કે મારી સહિયરે ગાગર ચડાવી ત્યારે એનો નખ વાગી ગયો. બનાવટની એક કલા હોય છે અને એનાં આ ઉદાહરણો છે.

આ ગોપીનું ચાતુર્ય, તો કૃતક રીસનો પડદો ખસી જઈ હૃદયની ખરી લાગણી – કૃષ્ણપ્રીતિ – પ્રગટ થઈ આવે એ રચનાનું ચાતુર્ય છે.

કૃષ્ણ અને ગોપીના પરસ્પર અનુરાગના કારણરૂપે બંનેના રૂપશણગારની રેખાઓ દોરાય એ સ્વાભાવિક છે. એક પદમાં કૃષ્ણગોપીનાં રૂપશણગારનું

સમાંતર વર્ણન ચાલે છે – 'અંગે તે ઓપે પીતાંબર પામરી રે બાઈ, મારે પહેરણુ નવરંગ ચીર.' એક પદમાં આહીરડીનું તળપદું વાસ્તવિક વર્ણન થયેલું છે: એણે કાળી ધાબળી ઓઢી છે ને કાળો કમખો પહેર્યો છે, સહિયર સાથે ગોષ્ઠિ કરતા, એને તાળી આપતી એ આવી રહી છે, વગેરે.

છેલ્લે, એક જુદા તરી આવતા પદનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એમાં કૃષ્ણગોપીની જલક્રીડા વર્ણવાઈ છે. એક રમ્ય અલંકારચિત્ર પણ એમાં સ્થાન પામ્યું છે: વ્રજની નારી કનકવેલડી છે ને તેમની વચ્ચે કૃષ્ણ તમાલ વૃક્ષની પેઠે શોભી રહ્યા છે.

૬. હીંડોળાનાં પદ

હીંડોળે હીંચકવાની શૃંગારક્રીડાને વર્ણવતાં સારેક જેટલાં પદો મળે છે. એ શ્રાવણ માસની ક્રીડા છે. પ્રાપ્ત પદોમાં અવારનવાર શ્રાવણ માસનો ઉલ્લેખ મળે છે તે ઉપરાંત કેટલેક સ્થાને શ્રાવણનું વર્ણન પણ મળે છે – ઝરમરઝરમર વરસતો વરસાદ, ઝબૂકતી વીજળી, શોર કરતા દાદુર વગેરે. શ્રાવણના મધ્યની 'શ્રાવણી' (શ્રાવણની પૂર્ણિમા)નો ઉલ્લેખ પણ એકબે સ્થાને છે ને એક સ્થાને 'કાજળગાણી' એટલે શ્રાવણ વદ ત્રીજનો ઉલ્લેખ છે. વૈષ્ણવ પરંપરામાં શ્રાવણના અજવાળિયામાં કૃષ્ણની મૂર્તિને હીંડોળે ઝુલાવવાનો ઉત્સવ – હિંદોલોત્સવ – ઉજવાય છે તેને નરસિંહનાં પદોના અનુસંધાનમાં જોઈ શકાય.

નરસિંહનાં પદોમાં, અલબત્ત, સાક્ષાત્ કૃષ્ણલીલા વર્ણવાયેલી છે. યમુનાતીરની એ લીલા છે ને હીંડોળો બાંધ્યો છે આંબાડાળે – હીરની દોરીએ. કુંજભવનમાં વિશ્વકર્માએ હીંડોળો રચ્યો છે, હેમજડાવની દાંડી તથા છત્રમાં જડેલા નંગની ઝગમગ જ્યોતિ – એવી અદ્ભુત શોભા પણ એની વર્ણવાય છે. દીપકના અજવાળાનો ક્યાંક નિર્દેશ મળે છે તે પરથી આ રાત્રિક્રીડા અભિપ્રેત હોવાનું પણ સમજાય છે.

વળી નરસિંહનાં પદોમાં જે લીલા વર્ણવાય છે એ એકલા કૃષ્ણની લીલા ભાગ્યે જ છે, મોટે ભાગે એ યુગલલીલા છે. હીંડોળે ઝૂલનાર યુગલ બહુધા શ્યામ અને શ્યામા, જીવન અને જુવતી, વનમાળી અને વનિતા એ રીતે ઉલ્લેખાયેલ છે, તો કોઈ વાર કૃષ્ણ અને રાધા (કે શ્રી સ્વામિનીજી) એમ નામોલ્લેખ પણ મળે છે. તેઓ એક બીજાને ઝુલાવે છે અથવા એ બંનેને સખીઓ ઝુલાવે છે. ક્યારેક કૃષ્ણને ગોપીઓ વારાફરતી ઝુલાવતી હોય એવું પણ નિરૂપાય છે.

હીંડોળે ઝૂલવા-ઝુલાવવાની ક્રિયાની કેટલીક લાક્ષણિક રેખાઓ અહીં ઝિલાયેલી છે: ગોપી સુંદર છટાથી હીંડોળો ઝુલાવે છે, હીંડોળો જોરથી

ચાલતાં કૃષ્ણનું પીતાંબર ખસી જાય છે, ગોપીની પલવટ છૂટી જાય છે વગેરે.. ગોપીએ કૃષ્ણને વિનંતી કરવી પડે છે કે જરા ધીરા થાઓ, મારી કાંબી સરખી કરી લઉં. એ રીસ પણ કરે છે કે મારાં અંગ ઉઘાડાં થાય છે ને મારી સહિયરો હસે છે, તમે તો નિર્લજ્જ છો, હવે તમારી સાથે નહીં બોલું વગેરે.

શ્યામ-શ્યામાના શણગારનાં પરંપરાગત વર્ણન થયેલાં છે ને કોઈ વખત બંનેના શણગાર સામસામા મુકાયા છે — કૃષ્ણે પીતાંબર પહેર્યું છે, ગોપીએ નીલાંબર વગેરે. અલંકારરચનાનો આશ્રય જવલ્લે જ લેવાયેલો છે ને એ પરંપરાગત ઉપમાઓ છે — નેત્ર કમળ જેવાં વગેરે; માત્ર 'આમ્રકાતળી શા અધર સોહંતા' એ એક તાજગીભરી નવી ઉપમા મળે છે. એ જ રીતે નીલાંબર-પીતાંબરની શોભા માટે વાદળ અને વીજળીના ઝબકારની ઉત્પ્રેક્ષા કરવામાં આવી છે એ અલંકારરચના પણ ચમત્કૃતિપૂર્ણ છે.

શ્યામ-શ્યામાનું યુગલ બહુધા કેન્દ્રમાં રહે છે, છતાં આ એકાંત યુગલક્રીડા નથી, સમૂહક્રીડા છે. શ્યામ કે શ્યામ-શ્યામાને હુલરાવનાર તરીકે સખીજનો ઘણી વાર ઉલ્લેખાય છે. તે ઉપરાંત ગોપીઓની વિધવિધ ચેષ્ટાઓ આલેખાય છે, કોઈ કૃષ્ણના મુખ સામું જોયા કરે છે, કોઈ એનાં ઓવારણાં લે છે, કોઈ ફૂલની માળા બનાવી એના કંઠમાં આરોપે છે, કોઈ એને કેસર છાંટે છે, કોઈ અબીલ-ગુલાલ ઉછાળે છે, કોઈ ગાય છે, કોઈ નાચે છે, અરે! કોઈ ગોપી કૃષ્ણ પાસે જાતજાતનાં પકવાન પણ ધરે છે!

એ સ્પષ્ટ છે કે આ પદોમાં વર્ણવાયેલી ક્રીડા તે માત્ર હીંડોળે હીંચકવાની જ નથી, એ એક આલંબનમાત્ર છે, ક્રીડા એક બહુપરિમાણી ઉત્સવ તરીકે વિસ્તરે છે. કૃષ્ણ પણ અહીં વેણુ વજાડે છે, જેના તાલે તો ગોપી ગાય છે કે નાચે છે. તાલ, પખાજ આદિ વાદ્યો વાગે છે.

આટલું જ નથી, હિન્દોલોત્સવ શૃંગારલીલાના એક ભાગ તરીકે વર્ણવાયેલ છે. એક પદ એવું મળે છે, જેમાં હીંડોળે ઝુલવાની ક્રિયા બાલકૃષ્ણને સંબંધે હોય એમ લાગે છે, કેમકે ત્યાં કૃષ્ણ હીંડોળે હીંચીને ઊતર્યા એટલે વ્રજનારી આરતી ઉતારે છે, મંગલ ગાય છે, માતા એને ખોળે બેસાડી આરોગાવે છે વગેરે પ્રકારનું વર્ણન આવે છે. પણ બાકીનાં પદો તો કૃષ્ણ-ગોપીની શૃંગારચેષ્ટાઓના વર્ણનનો ઘણોબધો આધાર લે છે, એટલોબધો કે કોઈ વાર હીંડોળાની વાત એકાદ પંક્તિમાં સામાન્ય ઉલ્લેખ તરીકે આવે છે વારેવારે વર્ણવાતી શૃંગારચેષ્ટાઓ છે — કંઠે વળગવું, અધરરસ પીવે, અંગોઅંગ ભીડવાં, ઉર પર ધરવું વગેરે. ગોપી શણગટડો વાળીને કૃષ્ણને

જુએ એવી નાજુક સ્નેહભાવની રેખા કવચિત દેરાય છે ને કવચિત ગોપીની એવી વ્યંજનાત્મક ઉક્તિ મળે છે કે તમારું પીતાંબર અને મારું ચીર બંનેને બાંધીએ અને આપણે નવાનવા રંગે રમીએ.

હીંડોળાનાં પદમાં બે વિલક્ષણ પદો મળે છે. એકમાં કૃષ્ણના સ્ત્રીવેશનું વર્ણન છે. બીજામાં ગોપીના પુરુષવેશનું. દેખીતી રીતે આ બે પદોનું એક જોડકું જણાય. પહેલું પદ નંદકુંવરે નિર્મિત કરેલાં વિચિત્ર રસ ને નવલી લીલાં'ને વર્ણવે છે. માનવંતીના કોડ પૂરવા એમણે સુંદર શણગાર સજ્યો છે, આડો ઘૂંઘટ ખેંચેલો છે, અંગે કેસરનો લેપ કરેલો છે, નાકે નકવેસરમાં ગજ-મોતી લટકે છે, પીતાંબર અને શ્યામવર્ણી સાડી પહેરેલી છે, કંચુકી પહેરી છે, પગ અળતે રંગ્યા છે, હાથે સોનાની ચૂડી ને પગમાં રણકતાં નુપૂર છે વગેરે. એ જ રીતે બીજા પદમાં કુંવરીને કુંવરપદ આપ્યાની વાત છે ને ગોપીના પુરુષવેશનું વર્ણન છે—કનકવેલ સમા શરીર પર કસ્તૂરીની અર્ચા, પીળાં પીતાંબર, કંઠે મનોહર વનમાળા, કાનમાં મકરાકૃત કુંડળ, કપાળે કેસરનું તિલક વગેરે. શૃંગારક્રીડામાં આ વિચિત્ર અને નવલો રસ છે એમાં શંકા નથી.

શૃંગારનાં આ પ્રગલ્ભ નિરૂપણોની સામે કેટલીક હકીકત નોંધવી જોઈએ. એક તો, કૃષ્ણ નાનડિયા ને ગોપી નાનકડી તરીકે ઉલ્લેખાય છે ને એક સ્થાને તો બંને સાત વરસનાં છે એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ મળે છે. આ ઉંમર સાથે નિરૂપિત શૃંગારક્રીડાનો મેળ બેસે કે કેમ એ પ્રશ્ન છે, પણ કવિનો અભિપ્રાય રૂઢ શૃંગારક્રીડાથી કંઈક જુદું સૂચવવાનો છે એમ તો એમાથી ફલિત થાય. બીજું, કૃષ્ણે ગોપીને આપન્સરીખડી કીધી એમ કહેવાય છે જે ઈશ્વરી કૃપાના અર્થમાં લઈ શકાય. કૃષ્ણની આ લીલાના નરસિંહ સાક્ષી છે ને સાક્ષી હોવામાં એ ધન્યતા અનુભવે છે ને આકાશમાંથી ઇન્દ્રાદિક પણ આ લીલા જોઈ મોહ પામે છે તથા જયજયકાર કરે છે તે પણ કોઈ સામાન્ય શૃંગારક્રીડા નહીં પણ ઈશ્વરીલીલા હોવાનું સૂચવે છે. છેવટે આ નિરૂપણોને વૈષ્ણવ પરંપરાના સંદર્ભમાં આપણે જોવાનાં રહે.

૭. વસંત કે ફાગનાં પદ

વસંત રાગના નિર્દેશવાળાં નરસિંહનાં ઘણાં પદો મળે છે પણ એ બધાં જ વસંતવિષયક નથી. જેમાં વસંતઋતુ કે એ ઋતુની ક્રીડા, કે હોળીખેલનનું વર્ણન ઓછેવત્તે અંશે હોય એવાં એંસી જેટલાં પદો મળે છે. કેટલાંક પદો વર્ણનાત્મક છે તો કેટલાંક પદો ઉદ્‌ગારાત્મક છે એટલેકે ગોપીઓના અભિલાષો, મનોભાવોની એમાં અભિવ્યક્તિ હોય છે.

વસંતની પરંપરાગત ક્રીડા તે હોળી – પરસ્પર રંગ છાંટી રમવું તે. વસંતનાં ઘણાં પદોમાં હોળીખેલનનો સમાવેશ છે. પણ થોડાં પદો એવાં પણ મળે છે જેમાં એનો સમાવેશ નથી અને મુખ્યત્વે વસંતઋતુનું, એના પ્રભાવનું કે એના આનંદોત્સવનું નિરૂપણ થયું છે. વસંતઋતુના ચિત્રમાં કુંકુમવરણાં કેસૂડાં, મહોરેલા આંબા, રાતી બનેલી કૂંપળો, પ્રફુલ્લિત કમળવન, ગુંજારવ કરતા ભમરાઓ, પ્રસરતો પરાગપુંજ, ટહુકતી કોયલ વગેરે રેખાઓ તો આવે જ, પણ 'લીલા દીસે છે ઘઉં ને ચણા' એવી તળપદા કૃષિજીવનની રેખા પણ આવે છે એ નોંધપાત્ર બને છે. આમ છતાં આ પદોમાં વસંતની આછી જ રેખાઓ છે. વસંતના વૈભવને મૂર્ત કરવાનો કોઈ પ્રયાસ નથી. કવિનું લક્ષ્ય તો છે વસંતનો પ્રભાવ – અનંગપ્રસર. એક પદમાં આ વાત કાવ્યાત્મક વ્યંજનાથી ને ચમત્કૃતિથી મુકાયેલી છે. વસંતપ્રસરને એમ કહીને વર્ણવેલ છે કે 'ક્ષિતિરસ તરુશાખાએ પ્રસર્યો.' અનંગપ્રસરને એમ કહીને નિર્દેશ્યો છે કે 'મનસિજ નયણે વસિયો.' અને પછી વસંતના અદ્‌ભુત કાર્યને નૂતન વિલક્ષણ ભંગિથી સ્ફુટ કર્યું છે :

> અતલિબળ વનસ્પતિનાથે ઊલટપાલટ કીધું રે,
> અખિલ બ્રહ્માંડનું અમૃત લેઈ જુવતીને વદને દીધું રે.
> અદ્‌ભુત બળ આપ્યું અબળાને, નર કાયર વર અંગે રે.

ને કોઈ પદોમાં ગોપીઓની કૃષ્ણ સાથેની કામક્રીડા પણ વર્ણવાય છે. કવચિત વસંતોત્સવની વિવિધ રેખાઓનું સંમિલન પણ થાય છે :

> અતિ રૂડું વૃંદાવન શોભતું, રૂડું તે જમના-તીર,
> અતિ રૂડી ગોવાળાની મંડળી, રૂડો તે હળધર-વીર.
> રૂડે રંગે રબાબ વાજે, તારુણી લે કર તાળ,
> ચતુરા નારી ચંગ વજાડે, મોરલી મદનગોપાળ.
> રૂડા રંગ કુંકુમ-કેસરના, રૂડાં મુખ તંબોળ...

'કુંકુમ-કેસરના રંગ' દ્વારા હોળીખેલનનો આમાં નિર્દેશ થયો છે એમ કહી શકાય. આવો આછો નિર્દેશ કેટલાંક પદોમાં છે તે ઉપરાંત ઘણાં પદોમાં હોળી રમવાનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ થયો છે ને હોળીખેલન વીગતે પણ વર્ણવાયેલ છે – અબીલગુલાલ કંકુ ઉછાળવાં, કનકના કળશમાં કેસરનો રંગ ભરી પાછળથી મસ્તક પર ઢોળવો કે કેસરની પિચકારીનો મારો કરવો, હથેળીમાં ચંદન ને અગરનો રસ લઈને આંખ પર રોળવો, હો હો કરીને ગાજવું, એક-બીજાનાં વસ્ત્ર ખેંચી લેવા, હાર ન માનવી વગેરે. વસ્તુતઃ આ વસંતોત્સવ છે

એટલે હોળી રમવા સાથે બીજી ઉત્સવક્રીડાઓ પણ ઘણી વાર મળે છે – કોઈ ગોપી નાચે છે, કોઈ ચંગ વગાડે છે, ગોપીઓ એકમેકને છમકલાં કરે છે, કૃષ્ણ મોરલી વગાડે છે, તાલ, પખાજ, મૃદંગ વગેરે વાદ્યો વાગે છે, કૃષ્ણ પણ ગોપીની સાથે નાચે છે વગેરે.

અને કૃષ્ણ-ગોપીની ચુંબન, આલિંગન, નેણાં મારવાં, ઉર પર ધરવું વગેરે કામચેષ્ટાઓ પણ આ પદોમાં છે જ. ગોપીઓનાં રૂપશૃંગારની રેખાઓ પણ ક્યારેક દોરાય છે, પણ અહીં એક વિલક્ષણ ઘટના મળે છે તે એ છે કે ગોપીઓ કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશે સજાવે છે! આવું નિરૂપણ ચારપાંચ પદોમાં મળે છે! ગોપીઓ એને કપાળે ટીલી કરે છે, આંખે કાજળ આંજે છે, મસ્તકે શીશફૂલ અને રાખડી ઝળકાવે છે, નાકે વેસર ઘાલે છે, હાથે કંકણ ચૂડી, કંઠે જડાવ હેમનો હાર, પગમાં નુપૂર, કટિએ મેખલા અને ફરકતા ફૂમકાવાળી પટોળી પહેરાવે છે, કાંચળીની કસ બાંધે છે, અને ચોળીમાં ફૂલના ગોળા મૂકી સ્તનની રચના કરે છે! પછી ચિબુક પકડીને એના સામું જુએ છે, તાળી પાડે છે ને દર્પણ લાવી કૃષ્ણનાં આગળ ધરે છે – તમારું રૂપ નિહાળો. કૃષ્ણ પોતાના સરખેસરખા થયા એનો આનંદ મનાવે છે.

હીંડોળાનાં પદોમાં કૃષ્ણે સ્ત્રીવેશ ધર્યાની વાત આવતી હતી પણ સાથે-સાથે ગોપીએ પુરુષવેશ ધર્યાની પણ વાત હતી. એ શૃંગારની 'વિચિત્ર' ક્રીડા હતી. અહીં ગોપીના પુરુષવેશની વાત નથી. વળી અહીં વૃંદાવનમાં જમનાતીરે હોળી ખેલાય છે, તે ઉપરાંત નંદદ્વારે ખેલાતી પણ વર્ણવાઈ છે ને કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશ પહેરાવવાની ઘટના ત્યાં બને છે. નંદજશોદાની ત્યાં ઉપસ્થિતિ હોય છે કૃષ્ણને ગોપીઓ હોળી ખેલવા લેવા આવે છે ત્યારે માતા કુંવરને શણગારીને એને ગાલે કાજળનું ટપકું કરે છે, હોળી ખેલીને કે કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશે સજાવીને ગોપીઓ આંગણે આવે છે ત્યારે માતાપિતાનો આનંદ માતો નથી. અને ગોપીઓને વસ્ત્રાભૂષણ આપે છે. આ જાતના પ્રસંગસંદર્ભમાંથી કવિને કૃષ્ણનું બાલસ્વરૂપ અભિપ્રેત હોવાનું અર્થઘટન થઈ શકે છે ગોપીઓ જાણે બાળકૃષ્ણ સાથે લાડ કરી રહી છે! અલબત્ત, આ પ્રસંગ સંદર્ભે દોરાતી સઘળી રેખાઓનો મેળ કૃષ્ણના બાળસ્વરૂપ સાથે બેસાડવાની મુશ્કેલી છે અને અન્ય ઘણે સ્થાને તો પ્રૌઢ શૃંગારની ચેષ્ટાઓ વર્ણવાય છે તથા કૃષ્ણે ગોપીની અંતઃપીડા ટાળી એમ સ્પષ્ટ રીતે કહેવાય છે, ગોપી ક્યારેક કૃષ્ણને ફરિયાદ પણ કરે છે કે તમે આવું ન કરો, દુર્જનો બોલશે. કેવળ બાળક સાથેના લાડ તરીકે બધાં ચિત્રો ઘટાવી શકાય એવું હરગિજ નથી.

છેવટે તો આ દિવ્ય લીલા છે એવો આશય આમાં સમજી શકાય છે. કૃષ્ણગોપીની ક્રીડાઓને નંદયશોદા જ નહીં, દેવો પણ દુંદુભિ વગાડીને વધાવે છે ને કવિ આ લીલારસ ગાવામાં ધન્યતા અનુભવે છે.

ગોપીઓના ઉદ્દગારો રૂપે થોડાં પદો મળે છે તે વર્ણનાત્મક પદોથી તત્ત્વતઃ જુદાં નથી. પરંતુ એમાં નિરૂપણની છટા બદલાય છે ને મનોભાવોને સીધી અભિવ્યક્તિ મળે છે. આ જાતનાં પદોમાં કેટલાંકમાં ગોપી એની સખી સમક્ષ પ્રસ્તાવ મૂકતી હોય એવું નિરૂપણ છે – વસંત વધાવવાનો, હરજીને જોવા જવાનો, એને અભિષેક કરવાનો, એની સાથે વસંત ખેલવાનો ને હોળી રમવાનો વગેરે. અભિષેકક્રિયા વસંતપંચમીને દિવસે કરવાની છે અને એની વીગતો નોંધપાત્ર છે – સોનાની પાટ પથરાવો, એમાં વહાલાને પધરાવો, કેસૂડાના રંગનું માટ ભરીને એને મસ્તકે અભિષેક કરો, ચૂવાચંદન કસ્તૂરીનાં ઝીણાં છાંટણાં છંટાવો વગેરે. વસંત વધાવવા તથા કૃષ્ણ સાથે હોળી રમવા જવાની તૈયારી કરવામાં ઉડાવવા માટે અબીલ-ગુલાલ અને શરીરે અર્ચવા ચંદન, છાંટવા માટે કેસર-કુંકુમ લેવાની વાત હોય એ સ્વાભાવિક છે, પણ કનકકળશમાં આંબાનો મોર, માથે શ્રીફળનો થાળ, કૃષ્ણને પહેરાવવા વાઘા અને પુષ્પહાર લેવાની વાત આવે છે ને એક સ્થાને ફૂલેલ તેલ લાવવાનું કહેવામાં આવ્યું છે પણ તે કેવું ? —

લાવો અબીલ ગુલાલ ફૂલેલ તેલ,
માંહી ઘઉંની ઊંબી ને આમ્બાં મોર મેલ,
માંહી ચંપા ચંબેલી ને વનવેલ...

ફાગ રમવાને મિષે મોહનને વરીશું એવો ગોપીનો મનોભાવ પણ વ્યક્ત થયેલો મળે છે.

વસંતખેલનના પ્રસ્તાવનું પદ એ ઋતુની ક્રીડાને કલાત્મક લાઘવથી તથા સુંદર પ્રાસયુક્ત પદાવલિથી વર્ણવે છે અને એમાં ગોપીનો ઉન્મત્ત મનોભાવ આબાદ વ્યક્ત થયો છે :

ચાલ રમીએ સહી, મેલ મથવું મહી,
વસંત આવ્યો, વનવેલ ફૂલી,
મોરિયા અંબ, કોકિલા લવે કંદબ,
કુસુમકુસુમ રહ્યા ભ્રમર ઝૂલી.
પહેર શણગાર ને હાર, ગજગામિની !
ક્યારની કહું છું જે ચાલ ઊઠી,

શૃંગારક્રીડાનાં વર્ણનનું કાવ્ય બની જાય છે.

વાંસળી તો કેટલાંબધાં પદોમાં વ્યાપ્ત છે! રાસના પ્રસંગના મૂળમાં પણ કૃષ્ણે મધરાતે વગાડેલી વાંસળી જ છે ને? થોડાં પદો એવાં અવશ્ય મળે છે, જેમાં વાંસળીની અસાધારણ મોહિની બતાવાઈ છે, એના પ્રભાવનું ઘેરું ચિત્રણ થયું છે, વાંસળીમાં જાણે મંત્ર ભણીને મૂક્યો છે: ગોવિંદ ગારુડી છે ને ગારુડી જેમ જંતર વગાડીને મૃગને ફસાવે છે તેમ ગોવિંદ વાંસળીના નાદથી ગોપીઓને વશમાં લે છે; કૃષ્ણ પાછલી રાતે આવ્યા, ગોપીએ નહીં બોલવાના સમ લીધા હતા પણ કૃષ્ણે વાંસળીમાં ભૈરવ ગાયો અને સમ તૂટી ગયા, ગોપી દ્વાર ઉઘાડીને પગે લાગી; વાંસળીનો અવાજ સાંભળી ગોપી પાણી ભરવા જવાને બહાને નીકળી પડી અને આંબાડાળે ઈંઢોણી ને સરોવરપાળે બેડું મૂકીને કૃષ્ણને મળવા દોડી; વાંસળીનો અવાજ સાંભળી ગોપી ઘેલી થઈ ગઈ, એવી કે દોણી વિના દોહવા બેઠી, વાછરડાંને સ્થાને બાળકોને બાંધી દીધાં, તાવેલું ઘી છાસમાં નાખ્યું અને પતિને ઘરનો થાંભલો સમજી નેતરે બાંધ્યો! સાસુને થાય છે કે એને વંતર વળગ્યું છે, અખેતરિયા ઉતરાવો, દિયર કહે છે કે એને ચાબુક મારીને સમજાવો.

વાંસળીના વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં થોડાં પદો પણ મળે છે. એ પદોમાં વાંસળી જાણે ગોપીઓની શોક્ય હોય એવી રજૂઆત થઈ છે. ગોપીઓ વાંસળીને ધુતારી નાર તરીકે વર્ણવે છે અને એને કહે છે કે તું અમારી વેરણ થઈ છે કેમકે તેં વૈકુંઠનાથને વશ કીધા છે, એટલું જ નહીં, સઘળા સાથને ભોળવ્યો છે અને પશુપંખીને પણ મોહ પમાડ્યાં છે. વાંસળીને એ પૂછે છે કે તેં શાં તપ કર્યાં છે કે શામળિયો તને આઠે પહોર અળગી કરતો નથી, સૌમાં સપરાણી થઈને બેઠી છે અને અમારા હૃદયમાં તીરની જેમ ખૂંચે છે. વાંસળીના જવાબરૂપ પદ પણ છે. એમાં વાંસળી પોતાના તપનું વર્ણન કરે છે—વનમાં જઈને રહી, ટાઢતાપ સહન કર્યાં, સંઘાડામાં અંગ છોલાવ્યું, સાર પડાવ્યાં વગેરે. આ ઉત્તરમાં વાસ્તવિક ઘટના એક ચાતુર્યયુક્ત મનોરંજક કારણ બની જાય છે તે રસપ્રદ છે. ગોપીઓ વિચારે છે કે આ વાંસળીનો શો ઉપાય કરવો? કોઈ કહે છે કે આપણે તેની ઉપર કામણટૂમણ કરીએ, કોઈ કહે છે કે એને ફગાવી દઈએ, કૃષ્ણ શું કરશે? કોઈ કહે છે કે એ બધા ગાંડાઘેલા વિચાર છે, એને પિયુ પાધરો છે, આપણે વાંસળી સાથે મિત્રાચારી કરીએ, સ્નેહવટ રાખીએ. એક પદમાં ગોપી વાસળી પ્રત્યે તીવ્ર ઈર્ષ્યાભાવ અનુભવી અફસોસ વ્યક્ત કરે છે કે પોતાને કૃષ્ણના વદનમાં રહેલી વાસળી કેમ ન સરજી?

વાંસળીનાં આવાં કેટલાંક વિશિષ્ટ નિરૂપણો ને સંદર્ભો છતાં વાંસળીની મોહકતાના ઉલ્લેખથી આરંભાતાં ઘણાં પદોમાં બીજું ઘણું ભળે છે અને એ પદો સામાન્ય શૃંગારકાવ્યમાં પરિણમે છે એટલે વાંસળીનાં પદોનું અલગ જૂથ તારવવું મુશ્કેલ બને છે.

હવે આપણે આ અને બીજાં શૃંગારકાવ્યોમાં વ્યક્ત થતી ભાવસૃષ્ટિ, કાવ્યકળા વગેરેનો વિચાર કરીએ.

પ્રીતિનું પ્રથમ પર્યાયિયું તે એકબીજા માટે આકર્ષણ અનુભવવું, એકબીજાની મોહિની લાગવી. પ્રેમીજનોનાં પરસ્પર આકર્ષણોનાં જાતજાતનાં અનેક નિમિત્તો હોય છે. આ શૃંગારકાવ્યોમાં સૂક્ષ્મ સંસારનિરીક્ષણમાંથી આવેલાં એવાં ઘણાં નિમિત્તો ઉલ્લેખ પામ્યાં છે. ગોપીના કૃષ્ણ માટેના આકર્ષણનાં નિમિત્તો છે : વેણુનાદ, મધુરાં ગીતગાન, આંખના ચાળા, મુખનાં મરકલડાં, ગોરા ગાલ, એની ચાલ, એના લટકા, એનાં રૂપશણગાર. આ બધાં કેટલીયે વાર સુંદર શબ્દછટાથી, રસિક ચિત્રાત્મકતાથી રજૂ થયાં છે જેમકે, લોચન આલીઆરાં(તીક્ષ્ણી) ને અણિયાળાં તથા એમાં 'રાતલડી રેખ.' ત્રણેક પદો તો આખાં ને આખાં કૃષ્ણની આંખ વિશે છે. એક પદ કૃષ્ણની આંખના કામણ વિશે છે. આ કામણ એવું છે કે ગોપી કૃષ્ણને કહે છે કે સામાન્ય રીતે સ્ત્રી પુરુષના મનનું રંજન કરે છે પણ તેં તો માનિનીના મનને મોહ પમાડ્યું છે અને 'તારાં લોચણ રૂદયા ભીતર વસિયાં રે.' એક પદમાં કૃષ્ણનાં નયનને ઉન્મત્ત યૌવનના વિષયરસથી છલકાતાં વર્ણવવામાં આવ્યાં છે. પરનારી પ્રત્યે પ્રેમમાં એ લુબ્ધ છે. સ્ત્રીસંગના રંગથી અતિ રાતાં છે અને 'પ્રેમપ્રધરસ પીવા કારણ સન્મુખ રે રાણ્યાંર્યાં' છે. કૃષ્ણનાં આ નયનનો એમ કહીને મહિમા કરવામાં આવ્યો છે કે એ નયન જેણે નીરખ્યાં નથી તે આ મનુષ્યજન્મ હારી ગયા છે. કૃષ્ણના લટકાને તો એક વ્યાપક અદ્દ્ભુત રૂપ આપવામાં આવ્યું છે :

લટકે ગોકુળ ગૌ ચારી રે, લટકે વાયો વંસ રે;
લટકે જઈ દાવાનળ પીધો, લટકે માર્યો કંસ રે.

અને આ રીતે કૃષ્ણનાં સઘળાં અવતારકાર્યો લટકાથી થયેલાં વર્ણવ્યાં છે.

આકર્ષણનાં એકબે વિલક્ષણ નિમિત્તોની નોંધ ખાસ લેવી જોઈએ. એ છે કૃષ્ણનો અંબોડો – 'અંબોડલો મારા નાથનો ઝળકે, ચળકે ચિત્ત અસારું રે. બીજું નિમિત્ત તો સૂક્ષ્મ રસિકતાનું એક સુંદર દૃષ્ટાંત છે — 'મુખ ઉપર શ્રમ જલનાં મોતી દીઠડે મન હરી લે.'

કૃષ્ણનાં રૂપશણગારનાં વર્ણન અનેક ઠેકાણે આવે છે. એમાં સાંજે વૃન્દ

વનથી આવતા કૃષ્ણના સ્વરૂપનું વર્ણન એની લાક્ષણિક રેખાઓને કારણે જુદું તરી આવે છે – મુખ પર રજ, અમીરસ રેલાવતાં નયન, પ્રતિબિંબ પડે એવા પાંડુર ગાલ, શરીર અને હાથ પર વિચિત્ર વનધાતુઓ, મોરમુગટ, ફૂલની પછેડી, આગળ ગોધણ, પાછળ ગોવાળિયાઓ વગેરે.

કૃષ્ણને ગોપીનું આકર્ષણ જગાવનાર પણ અનેક નિમિત્તો ઉલ્લેખાયાં છે – ચાંદલો, ઝાંઝર, ટીલડી, આંખ, ગાલ, કેડનો લાંક અને વિવિધ અંગમરોડો અને આભૂષણો. આ બધાં નિમિત્તો પણ સુંદર શબ્દછટાથી ને ચિત્રાત્મકતાથી રજૂ થયાં છે અને ગોપીના સૌંદર્યનું ને એના શણગારનું વર્ણન તો વારંવાર થયું છે. મોહકતાના કેટલાક આધારો વિશેના ઉદ્‌ગારો જુઓ : છેલપણે ચાલે, શણગટડો સંકોડે, મરકલડો કરી મુખ મચકોડે, ટીલડીની ટમક વગેરે. સૂક્ષ્મ રસજ્ઞતા અને કલ્પનાશીલતાની પ્રતીતિ કરાવતાં કેટલાંક ચિત્રો ખાસ નોંધપાત્ર છે : ગોપી 'ચરણતળે ચીર ચાંપે' છે અને મુનિજનનાં મન કાંપે છે; ગોપીનું અંજન એવું કામણગારું છે કે એની આંખમાં અંજન દેતાં વિષપાલક પણ મોહી પડ્યા, વગેરે. ગોપીની આંખ વિશે તો ત્રણેક આખાં પદો છે. એમાં સુંદર અલંકારચિત્રો છે – 'ઘૂંઘટડામાં લોચન ઝળકે, જાણે કાંઈ ઉદિયો ભાણ', 'અનંગબાણ અણિયાળાં નેણાં, પ્રગટ પારધી નારી', સુંદરીનાં નયનને કવિજનો હરણનાં નયન સાથે સરખાવે છે, પણ હરણ બાપડાં કટાક્ષ કરી શકે છે? વગેરે; રસિક દૃષ્ટિથી ઝીલેલી નૂતન સૌંદર્યરેખા છે – સુંદરવર સાથેના સંગમ વેળાએ સુંદરીએ મીંચેલાં લોચનથી બ્રહ્મા વગેરે પણ મોહિત થાય છે. ગોપીની અંગશોભા અને આભૂષણશોભાનો આવો પ્રભાવ અવારનવાર વર્ણવાયો છે. કૃષ્ણ પણ કહે છે કે 'લટકો તારો લાખ સવાનો, મરકલડાનું મૂલ નહીં' અને 'નારી કો તુજ તુલ્યે નહીં.'

વારંવાર થયેલું ગોપીનું શણગારવર્ણન બહુધા પરંપરાગત છે, પણ એમાં ઉલ્લેખાયેલાં આભૂષણાદિની નોંધ લેવા જેવી છે – એમાં કેટલાક વિશિષ્ટ અને સવીગત ઉલ્લેખો પણ સાંપડે છે : નીલાંબર, બપૈયાભાત પટોળી, પોપટભાત પટોળી, રાતા રેશમની ઓઢણી ને વચ્ચેવચ્ચે ધોળા ધાગા, ચંપાવરણી ચોળી, કાળા રંગની કાંચળી ને ઉપર ફરતા બખિયા, પાંચ પટાનો ઘાઘરો, રતનાળી રાખડી, મોતીભરી માંગ, માથે ચોફાબંધ મોતી, ચોકઠ વેણી, ઘૂઘરિયાળો ઝૂમણો, જડતરવાળી વિશાળ જાળીવાળી ઝાલ, મકરની આંખ જેવી ઝાલ, અતિસિંદૂરી ચૂડી, અધર પર તંબોળની ઝળક, નવસર હાર, પગે કડલાંકાંબી, કંકણ, નાગ, નગોદર, ઝૂમણાં, વીંછીડાં વગેરે.

ક્યારેક કૃષ્ણગોપીની શોભાનું સમાંતર વર્ણન થયું છે જે બીજી રીતે તો પરંપરાગત છે – 'તમારે મસ્તક સોહે પાઘડી, મારે રાખડી હીરલે જડી' વગેરે. પણ છેલ્લી પંક્તિ પરંપરાગત શોભાવર્ણનને નવું મૂલ્ય આપે છે – 'તમે આલાપો મારુણી રાગ, હું તો માંડું ઠમકતી પાગ.'

ક્યારેક કૃષ્ણગોપીનું સહિયારું મનોહર ચિત્ર ખડું કરવામાં આવ્યું છે:

કેસરભીના કાનજી, કસુંબે ભીની નાર,
લોચનભીનાં ભાવ-શું, ઊભાં કુંજને દ્વાર,
એમાં સુંદર કોને કહીએ, વનિતા કે વ્રજનાર?

પ્રશ્ન પૂછીને કવિએ સૌંદર્યની અનન્યતા, અવર્ણનીયતાનું કેવું સૂચન કરી દીધું છે!

આ શૃંગારકાવ્યો સભર ભરેલાં છે તે તો કૃષ્ણગોપીના મનોભાવો અને એમની પ્રણયાનુભૂતિઓનાં નિરૂપણોથી. એમાં ગોપીના મનોભાવો અને અનુભવોનાં નિરૂપણોની પ્રચુરતા છે. ઘણાંખરાં પદો ગોપીને મુખે જ મુકાયેલાં છે અને કૃષ્ણના મનોભાવો આદિ પણ ઘણીયે વાર ગોપીમુખે જ વાચા પામ્યા છે એટલેકે કૃષ્ણના મનોભાવો વગેરે ગોપીની અનુભવસંપત્તિ તરીકે રજૂ થયેલ છે. આ સ્વાભાવિક છે કેમકે ભક્તકવિનું લક્ષ્ય ભક્તનો ભગવાન માટેની આરઝૂ, એના પ્રત્યેની અડગ અનન્ય પ્રીતિભક્તિ તથા ભગવાનની પ્રીતિની એને થયેલી વિરલ દિવ્ય અનુભૂતિ આલેખવાનું તથા એનો મહિમા કરવાનું હોય છે. આવી પ્રતિભક્તિનો ભાગવત-પ્રસ્થાપિત પરમ આદર્શ તે ગોપી.

શૃંગારના અનેકવિધ ભાવો – આસક્તિ, ઉત્કંઠા, અભિલાષા, પ્રતીક્ષા, આર્દ્રતા, અભિમાન, લાડ, રીસ, ઈર્ષ્યા, પ્રગલ્ભતા, સાહસ, ચાતુર્ય, વિરહદુઃખ, વગેરે – અહીં વ્યક્ત થયા છે અને કેટલીક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિઓએ કેટલાક વિલક્ષણ ભાવોને પણ અવકાશ આપ્યો છે. આમ શૃંગારને એક મૂર્ત, વૈચિત્ર્યમય રૂપ સાંપડ્યું છે.

કૃષ્ણની મોહિનીને વશ થયેલી ગોપી એને માટે કેવી દૃઢ આસક્તિ અનુભવે છે! આખા દિવસમાં એક વાર પણ કૃષ્ણ સાથે વાત ન થાય તો ઘરમાં ગમતું નથી, કામકાજનાં મન પરોવાતું નથી. એક લાઘવસભરી માર્મિક ઉક્તિમાં ગોપીનો મનોભાવ આબાદ ઝિલાયો છે: 'જે દિન દેખું તે દિન લેખું', બીજું જીવ્યું બાળ પડું.' એ સંકલ્પ કરે છે કે કૃષ્ણને નેણાંમાં રાખું, જરાય અળગો ન થવા દઉં. વસ્તુતઃ કૃષ્ણ ગોપીના ચિત્તમાં એવા ભરાઈને બેઠા છે કે 'છાંડીએ તો છાંડ્યો નવ જાયે' અને મહી વેચવાં નીકળેલી ગોપી "

બદલે 'કહાન સેાં' એમ બોલી ઊઠે છે.

કૃષ્ણપ્રાપ્તિના કોરમાં ગાઢ રીતે બંધાયેલી ગોપી એના દર્શન-મિલન માટે હંમેશાં ઉત્સુક બની રહે છે અને એને આર્દ્રભાવે વિનંતી કરે છે કે કામ કરતાંકરતાં હું કાન દઈને બેઠી છું, મારી શેરીએ તમે ગાતાં કેમ નીકળતા નથી? આ અને નીચેના જેવા ઉદ્ગારો ગોપીની રસિકતાભરી પણ ઊંચી સાદી અપેક્ષાઓ છે એ બતાવે છે, જાણે સાસરિયામાં પુરાયેલી કોઈ વહુઆરુની અપેક્ષા! —

આ દીસે ઘર માહરું, વહાલા! દેખાડું, આવો,
અસુરસવારાં જતાં-વળતાં મંદિર શેં ના'વો?
મંદિર આગળ થઈને જાજો, વાંસલડી વાજો
ઘડી-અધઘડી ત્યાંહાં ઊભા રહાને અમ સામું જોજો.

બધાં પદો કંઈ આવી સાદી અપેક્ષા વ્યક્ત કરતા નથી. અન્ય ઘણાં પદોમાં તો ગોપી કૃષ્ણને ઘેર આવવા નિમંત્રણ આપે છે — પોતાનું નૌતમ યૌવન જોવાને, કૃષ્ણને ભુજ ભરીને બાથમાં લેવાને, એને નારંગફળ (=સ્તન) ભેટ ધરવાને, એકાંતે રંગભર રાત ખેલવાને. આ સંયોગ સુખની અભિલાષા છે છે અને એ કેટલેક સ્થાને કાવ્યાત્મકતાથી, વ્યંજનાથી વ્યક્ત થઈ છે:

* કામળી ઓઢાડો રે કહાન, મારી ચૂંદડી ભીંજે,
નહીં કાં ગુને રુદિયા લીડો, અંગ ઉઘાડું ધ્રૂજે.
* સેજ ઉપર બીજી સેજ રચીને ત્યાં વહાલાને પોઢાડ રે
...સંપત્તિ નહોતી દિન આટલડા, મન માહે રહે તો વિચાર,
હવાં ફૂલ ફૂલ્યાં, પરિમલ અતિ વાધ્યો...
* મારે આંગણે આબો મહોરિયો, કાંઈ ગળવા લાગી છે સાખ,
ઊંડો ને આરોગો પ્રભુજી પાતળા રે, હું રે વેડું ને તું ચાખ.

સામાન્ય રીતે કૃષ્ણગોપીનો પ્રીતિસંબંધ તો જારપ્રીતનો સંબંધ છે. પણ કોઈક પદ એવાં મળે છે, જેમાં કૃષ્ણને વર તરીકે મેળવવાની ગોપીની અભિલાષા વ્યક્ત થઈ છે. એક પદ અત્યંત ભાવુકતાભર્યું છે.

મુને કૃષ્ણ જોયાના કોડ, સહિયર, ચાલોને,
લાગું ઉમિયાજીને પાય, હરિવર આલોને.
દહેરે દહેરે દીવા કરું રે, પૂજું સઘળા દેવ,
શામળિયો વર જો મળે તો શંભુ! કરું તમારી સેવ.
સાસુ મારી જસોમતી રે, સસરો શ્રી નંદરાય,
કંથ કોડીલો કાનજી રે, નરસૈંયો ગુણ ગાય.

બીજું પદ વર્ણનાત્મક છે. એમાં કૃષ્ણને પરણવાની અભિલાષા સ્વપ્નાનુભવ રૂપે રજૂ થઈ છે— 'આજની રાતની વારતા શી કહું? સ્વપ્નમાં શામળા સંગ પરણી'. ચોરીમાં બેઠી, ફેરા ફર્યા, હરિએ હાથ ઝાલ્યો, જશોમતી સાસુને પગે લાગી વગેરે. પણ 'નરસૈંના સ્વામીને સંગ રમતી હતી, એટલે ઝબકીને હું રે જાગી.'

કૃષ્ણના મિલન માટે ઉત્સુક ગોપી કૃષ્ણ આવતા નથી ત્યારે અધીરાઈપૂર્વક એની પ્રતીક્ષા કરે છે, ઘડીક ઘરમાં, ઘડીક બારણે, ઘડીક આંગણે આવેજાય છે. કૃષ્ણ સાંજે આવવાનું કહી ગયેલા તે સવારે આવે છે. ત્યારે, ગોપી કહે છે, 'વહાણું રે વાયું મુંને આંસુડાં રે લોહતાં.' ગોપીની ઘેરી વ્યથાનું આ અસરકારક ચિત્ર છે તે ઉપરાંત સવાર-સાંજના સમયના સંકેતો પણ નક્કર હકીકતથી, સ્પર્શક્ષમ રીતે મુકાયા છે—

વાયદો કીધો'તો સાંજે ગાવડી દોહતાં રે
નરસૈંયાચો સ્વામી આવ્યો વલોણું વલોતાં.

કૃષ્ણ ગોપીને ત્યાં પધારે છે ત્યારે એનો કેવો ઉમંગ-ઉલ્લાસ ગોપી અનુભવે છે!—'આજની ઘડી રળિયામણી રે' 'આજ મારે દિવાળી, દિવાળી,' જાણે 'દૂધ વૂઠયા મેહ, સાકર કેરા ઠીમ જામ્યા રે.' કૃષ્ણની પધરામણીને વધાવવા, એની આગતાસ્વાગતા કરવા એ કેવી કેવી તૈયારીઓ માંડે છે, કેવા-કેવા મનસૂબા ઘડે છે! સહિયરોને એ કહે છે કે આપણે ઝળહળ ઝળહળ દીવા કરો, ઢોલદદામાં વગડાવો, મંગલ ગાઓ, સાથિયા કરો, મોતીડે ચોક પુરાવો, લીલુડા વાંસ વઢાવી મંડપ રચાવો, ત્યાં વહાલજીને પધરાવો વગેરે. પોતે આગતાસ્વાગતાની તૈયારીઓ વિચારે છે—શેરી વળાવી સોહામણી કરાવું, ત્યાં ફૂલડાં વેરાવું, સેજપાથરણાં પાથરું, કુંકુમકેસરનાં છાંટણાં કરું, કૃષ્ણને પાટે બેસાડી પગ પખાળું, અગરકપૂરની આરતી કરું, સ્નાન માટે તાંબાકુંડીઓ જળથી ભરું, મોગરાના તેલથી મર્દન કરું, અગરચંદનનો ઊગટ કરી કંઠમાં મુક્તામાળ આરોપું, ખાનપાન પકવાન ખવડાવું, કપૂરકસ્તૂરીની બીડી કરીને મુખમાં મેલું, વીંજણે વાયુ ઢોળું, અને છેવટે લાજ લોપી આલિંગન દઉં.

ગોપીનો કૃષ્ણ સાથેનો સંબંધ આત્મીયતાનો છે. એમાં માત્ર પ્રેમની ઘનિષ્ઠતાને નહીં, લાડ, અભિમાન, રિસામણાં-મનામણાં, ઇર્ષ્યા વગેરેને પણ સ્થાન છે. કૃષ્ણ પાસે એ લાડ કરે છે કે સોનાનો ચૂડલો લાવે, ઝાંઝરિયાં ઘડાવે તો મને બોલાવે. વળી,

નાગલડાના કોડ રે, નરહરિ નાગલડો ઘડાવે,
અકોટડો અમે નહીં પહેરું, પ્રભુ પરજિયો લાવે.

એક પદમાં ગોપી નાકની ચૂંની માટે રિસાય છે, સહિયરો અને સહેલ્યાં મારે છે કેમકે બધાંને નકવેસર છે, ત્યારે પોતાને વાળી છે. ગોપી કહે છે—જ્યાં સુધી નાની હતી ત્યાં સુધી બોલી નહીં'. કૃષ્ણ ચૂંની લાવી ગોપીને સંતોષે છે.

ગોપી કૃષ્ણને દૂર રાખે, એની પ્રેમચેષ્ટાનો અસ્વીકાર કરે, એના પ્રત્યે રોષ પ્રગટ કરે એવું નિરૂપણ કરતાં ઘણાં પદો મળે છે. કોઈ વાર ગોપી અભિમાનથી એમ કરે છે —

> મુખ જોતાં અભિમાન ધરીને શણગટડો વાળે રે
> અધપડિયાળી આંખ જોઈને ઉર પર પાલવ ઢાળે રે.

કેટલીક વાર ગોપી પોતે ધણિયાતી હોવાનું, કુળનારી હોવાનું ગૌરવ આગળ ધરે છે —

> * અંબર મારું મેલ, પીતાંબરા! હું છું નિર્મળ તારી રે.
> * આજ લગી અમારા કુળમાં નથી કાંઈ કહેવા,
> લાંછન લાગે, લક્ષ્મીવર! રહો અમથી અળગા.
> * નહીં બોલું, નહીં બોલું, મારા વહાલા! મારગડે મ બોલાવીશ
> હું ધણિયાતી, યૌવનમાતી, વાળ ન વાંકો થાય રે,
> આપણપું આપણ વશ હોય, કોણે સામું ન જોવાયે રે.

કેટલીક વાર લોકલજ્જા તથા ધણી ને સાસરિયાંનો ભય એમાં કારણભૂત હોય છે. કેટલીક વાર કૃષ્ણના ચારિત્ર્ય—એના બહુનારીવલ્લભત્વથી ગોપી એનો તિરસ્કાર કરે છે—

> અંગ મ મારું સ્પર્શે, કોમળ કર તારો તપશે, ચરિત્ર જાણ્યાં તારાં

અને કોઈ વાર ગોપીનો એ ચતુરાઈભરેલો વિનોદ હોય છે — 'તમન્યું સાંઇડાં લેઉં તો નરહરિ તમ સરખી થાઉં કાળી.'

જોઈ શકાય છે કે આમાં કટાક્ષાદિ અન્ય ભાવો પણ ભળે છે અને કૃષ્ણનાં વર્તનવ્યવહાર તથા ચરિત્રનો સંદર્ભ પણ ઊપસે છે. કૃષ્ણના બહુનારી-વલ્લભત્વવાળા પદોમાં આ બધાંને વિશેષ અવકાશ મળે છે, જે હવે પછી આપણે જોઈશું. પરંતુ અગત્યની વાત એ છે કે ગોપીનો આ તિરસ્કાર, એની રીસ ખરા હૃદયની નથી, એ કૃતક છે. કૃષ્ણના કામણને એ ટાળી શકતી નથી 'વેરીડો (=કામ) વસે તન માંહિ' અને 'વણબોલ્યાં ન રહેવાયે', કૃષ્ણને દાઢે દાઢ ગળે અને ગોપી હસતીરમતી એની પાસે જાય એવું ઘણાંખરાં પદોમાં અંતે બને છે. આ ભાવપલટો થાય છે બહુધા આકસ્મિક રીતે, તોપણ કૃષ્ણગોપીના હૃદયસંબંધને એ પ્રકાશિત કરે છે અને આપણે માટે ચમત્કૃતિપૂર્ણ બને છે.

'શ્રેદ'

ક્વચિત કૃષ્ણે 'અબલા બીતી ટાળી' એવું બને છે અને ક્યારેક સખી ગોપીને રીસ છોડવા સમજાવે છે —

* રૂસણુડાં રમતાં લીજે તે રૂડેરાં ભાવે રે
કઠિણપણું નવ કીજે, કામિની, મન્મથ માન છંડાવે રે.
તાણાતાણ ન કીજે વહાલા-શું મન ઢળકતું કરીએ રે.

* માન, માન રે સજની! જ્યાં લગી હોય રજની,
આ અવસર આવે નહીં, સુખ નોહે, મારી સજની.

કેટલીક વાર કૃષ્ણ ગોપીને મનાવી લે એવું બને છે — ગોપી માટે એ નાકની ફૂલી લાવી દે છે અને ગોપી એને પલંગપાયે કુસુમમાળા વડે બાંધવાનું કરે છે ત્યારે કૃષ્ણ એ રીતે બંધાવા તૈયાર થાય છે અને ગોપીને વચન આપે છે કે તારા મંદિરમાંથી હવે હું નહીં જાઉં, તારા સરખી અન્ય કોઈ નારી નથી.

રાધાના રૂસણાનાં બેએક પદો મળે છે તેની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. એક પદમાં રાધા કૃષ્ણની છાતી પરનો મણિનો હાર જોઈ વહેમ લાવે છે અને કૃષ્ણને છોડી જતી રહે છે. કૃષ્ણ રાધાને મનાવવા દૂતીને મોકલે છે. રાધા માનતી નથી. એ કહે છે કે પ્રભુ મન માને ત્યાં મહાલે છે અને અમારા વિના એને ચાલે છે, પછી શું? દૂતી આ સંદેશો કૃષ્ણને પહોંચાડી એક વાર રાધા પાસે જઈ એને શિર નમાવીને મનાવવા કહે છે. આ પદ અહીં ઉભડક રીતે પૂરું થાય છે અને વધુ પદોની પ્રસંગાત્મક રચનાનો ભાગ હોય એવું લાગે છે.

બીજા પદમાં રાધાનો હાર કૃષ્ણ રુક્મિણીને આપી દે છે તેથી એ રિસાય છે. કૃષ્ણ થાળ ભરીને મોતી મંગાવે છે અને અણુવીંધેલાં મોતી પરોવી બતાવી રૂઠેલી રાધાને મનાવી લે છે. કૃષ્ણ રાધાને મનાવવા પોતાની દિવ્ય, ચમત્કારિક શક્તિ વાપરે છે એ એક વિરલપણે સાંપડતું ઘટનાનિરૂપણ છે.

ગોપીના ઈર્ષ્યાભાવનાં ઉદાહરણો વાંસળીનાં પદોમાં આપણે જોયેલાં. અન્ય સ્ત્રી પ્રત્યે ગોપી ઈર્ષ્યા-અસૂયા અનુભવે એવું આલેખન કરતાં થોડાંક પદો મળે છે. અસૂયાનું કારણ, અલબત્ત, કૃષ્ણની પ્રીતિપાત્રતા. એ પોતાની શોક્ય હોય એવું ગોપીને લાગે. પાનડી પટોળીએ શોભતી નવલ નારને જોઈ ગોપીને થાય છે કે એ શોક્ય બનીને આવી છે, એની આગળ આપણે ઝાંખાં પડીએ છીએ અને એ આપણા પ્રિયતમનું મન હરશે. નવલ નારની અંગશોભાનું ગોપીમુખે એવું રસિક મનોહર ચિત્ર ખડું થયું છે કે ગોપીનો તર્ક યથાર્થ લાગે. પરંપરાગત અલંકારોથી નિર્મિત થયેલા આ ચિત્રની એક રેખા એની નૂતનતાને ધ્યાન ખેંચે છે —

'ચતુરપણું આલ્યાનું જોજો, કરેણ-કાંબ પેરે લળકે રે.'

કૃષ્ણ અન્ય સ્ત્રી સાથે વિલાસ કરીને આવે છે, એવો સંદર્ભ ધરાવતાં પદોમાં ગોપીની મુખ્ય પ્રતિક્રિયા તો એ અન્ય સ્ત્રી પ્રત્યેની ઇર્ષ્યા જ હોય છે. 'કોણ પુણ્યે કરી ધન્ય તે સુંદરી, તમ સાથે રહી રયણી જાગી' એ વાક્યમાં સુંદરીને માત્ર ધન્યવાદ નથી, એના સુખની ઇર્ષ્યા પણ છે. ક્યારેક ગોપી એ અન્ય સ્ત્રીને વ્યભિચારીની ગાળ દે છે, એને ધૂતારી તરીકે વર્ણવે છે અને કૃષ્ણને એણે ભોળવ્યો છે એમ માને છે. પોતાનું સુખ હરી લેનાર એ સ્ત્રી પ્રત્યે રોષનો ભાવ અનુભવે છે. ગોપીના હૃદયની કટુતા અહીં વ્યક્ત થાય છે.

આ પદોમાં ગોપીના કૃષ્ણ માટેના મનોભાવો એક ઘવાયેલી સ્ત્રીના મનોભાવો છે. ક્વચિત જ એ અન્ય સ્ત્રી સાથેના કૃષ્ણના સંબંધને સહજ રીતે સ્વીકારીને ચાલે છે, મોટે ભાગે તો એ કૃષ્ણથી રિસાય છે, એના પ્રત્યે રોષ પ્રગટ કરે છે, એને નિંદે છે, એની અવહેલના કરે છે, એને ઉપાલંભ આપે છે અને વ્યંગવચનો કહે છે. કૃષ્ણને એ વ્યભિચારી, ઝાઝાં ઘરનો પરોણો કહે છે. એ પરઘેર જાતો અટકતો નથી; તેથી એને ધૂર્ત, કપટી, હૈયામાં ખોટા ને મુખના મીઠા, બોલ્યું ન પાળનારા તરીકે વર્ણવે છે. આ તો 'મધુરી વાણી મુખ મોરલા બોલે, વિષ-હળાહળ સર્પ ખાયે' એના જેવું છે. એનો વિશ્વાસ કેમ થાય? 'તસ્કરનો જઈ છેડલો ગ્રહીએ, જૂઠડાને શું કહીએ રે?' કૃષ્ણની એ મજાક ઉડાવે છે કે 'તું તો નટવો થઈને નાચ્યો રે' 'તું તો નાયક થઈને નાચ્યો રે!' વ્યંગબાણ મારે છે કે 'શું ભવન ભૂલી ગયા?' 'સાથે સાહેલડીને કેમ ન લાવ્યા?' એ કૃષ્ણને જાકારો આપે છે કે હું દ્વાર નહીં ઉઘાડું, આજ તો જ્યાંથી આવ્યા છો ત્યાં જાઓ, કાલે વહેલા આવજો.

કૃષ્ણ, અલબત્ત, બચાવ કરે છે કે હું તો મારે મંદિર હતો, મને ઊંઘ આવી ગઈ હતી. પણ ગોપી એ બચાવ શાનો સ્વીકારે? કૃષ્ણ મોડી રાતે આવ્યા છે અને એના અંગ પરનાં ચિહ્નો અન્ય સ્ત્રી સાથેની સુરતક્રીડાનો સંકેત કરે છે. ગોપી આ અંગચિહ્નોની નોંધ લે છે અને કૃષ્ણની સામે એને ધરે છે, જાણે એની ઊલટતપાસ ન લેતી હોય: અંગ આળસભર્યાં છે, આંખ રાતી અને નિદ્રાળુ છે, માથા પરની ચૂલે ભરી કેસરી પાઘ છૂટી, અટપટી થઈ ગઈ છે, ગાલ પર શ્રમજલકણિકા સોહે છે, કપાળ પરનું તિલક રેળાઈ ગયું છે, કુસુમના હાર કરમાઈ ગયા છે, અંગ પર નખની રેખાઓ છે, વાસા પર કંકણની ભાત છે, વાળને અળતાનો રંગ લાગ્યો છે, ગાલ તંબોળથી રંગાયેલા છે, અધર પર અંજનની રેખા છે, છાતીએ કૌસ્તુભને બદલે હાર છે, પીતાંબરને

સ્થાને નીલાંબર પહેર્યું છે, અધર નીચે ખાડો છે—ત્યાં નથનો દાંડો ખૂંચ્યો છે, વગેરે. સંકેતોની આ રસમય સૃષ્ટિ છે અને કૃષ્ણને 'આ શું છે?' એવા પ્રશ્નભાવથી મુકાયેલી હોઈ વિશેષ આસ્વાદ્ય બને છે.

અલબત્ત ઘણાંખરાં પદોમાં અંતિમ પંક્તિમાં તો પછી 'નરસૈયાચો સ્વામી ભલે મળિયો, વિરહિણી નારનો નેહ લાગ્યો' એ પ્રકારનું નિરૂપણ આવે છે. કૃષ્ણે ગોપીને મનાવી લીધી હોય એવું આપણે માનવાનું રહે છે. કૃષ્ણે ગોપીને મનાવી લીધી કે ગોપીએ કૃષ્ણનો ખુલાસો સ્વીકારી લીધો એવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ ક્વચિત જ મળે છે.

અન્ય સ્ત્રી સાથેના કૃષ્ણના સંબંધનો સંદર્ભ ધરાવતાં પદોમાં બેત્રણ પદો જુદાં તરી આવે છે. એક પદમાં ગોપીના દેખતાં કૃષ્ણ શોકચને બોલાવે છે અને ગોપી કૃષ્ણને નિર્લજ્જ કહીને એના પર આકરા પ્રહારો કરે છે. બીજું એક પદ તો અત્યંત વિલક્ષણ નિરૂપણવાળું છે. એમાં પાછલી રાતે કૃષ્ણ ચકળવકળ આંખો અને ડોલતાં અંગ સાથે આવે છે, ને સાથે છે બે સખીઓ. કૃષ્ણે એને કંઠે હાથ નાખેલા છે. સામાન્ય રીતે અસૂયાભાવથી બળતી ગોપીનો અહીં જુદી જ પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થઈ છે. અહીં તો ગોપીના મનની રીસ જતી રહે છે અને આ પ્રેમદૃશ્ય એ ચકિત થઈને જોયા કરે છે. પોતાનું ભવન શોભાયમાન થયું એવું એને જાણે લાગે છે અને સખીઓ સાથે પ્રભુજીને પલંગ પર પધરાવે છે. ગોપી માત્ર દર્શનસુખ માણે છે, જેને કવિ અંગસંયોગથી પણ અધિક સુખ લેખે છે. અનસૂયા પ્રીતિ અને દર્શનસુખનું નિરૂપણ કરતું આ પદ એક ઘણું વિશિષ્ટ પદ બની રહે છે.

પાછલી રાતે કૃષ્ણ આવ્યા હોય એવો સંદર્ભ ધરાવતા એક પદનું ઘટનાનિરૂપણ જરા જુદી રીતનું છે. એમાં ગોપી અફસોસ વ્યક્ત કરે છે કે પોતે જાગી નહીં, રાહ જોતાંજોતાં ઊંઘ આવી ગઈ અને કૃષ્ણ પાછા વળી ગયા. પ્રિયતમ તો પોતાનું વચન પાળી ગયા પણ હવે શું કરવું? કૃષ્ણ ક્યાં હશે? શોકચ મારું સાંભળશે? જઈને એને પગે લાગું. શામળો તો સરળ છે, એવું બધું ગોપી વિચારે છે ત્યાં ગોપીની સખી એને કહે છે કે હરિ તારું હેત જોવા બારણે ઊભા છે, ગયા નથી. આમાં પણ કશા ડંખ વિનાનો ગોપીનો સરલ હૃદયનો પ્રતિભાવ વ્યક્ત થયો છે.

કૃષ્ણ સાથેના પ્રીતિસંબંધ પરત્વે સાસુ, નણંદ, ભરથાર, પડોશણ, દુર્જનો—વગેરેના ભયથી સંકોચાતી ગોપી કોઈ વાર એ ભયને ફગાવી દે છે અને હિંમતપૂર્વક કૃષ્ણ સાથેના પ્રીતિસંબંધને સ્વીકારે છે. એ વિચારે છે કે

ગોપી પોતાનો સુરતાનુભવ બીજાની સમક્ષ પ્રગટપણે વર્ણવે છે તેથી લજ્જાશીલતાને અવકાશ ભાગ્યે જ રહે છે. ગોપી મોટે ભાગે કામકલાકુશલ, ધૃષ્ટ, પ્રગલ્ભ નાયિકાને રૂપે દેખાય છે. એક સ્થાને એને મદિરા પીધેલા હાથી સાથે સરખાવવામાં આવી છે. કૃષ્ણને એ આલિંગન લેવાની રીત શિખવાડે છે। —

સાંઇડાં લેતાં રે વહાલો, લોચન કાં મી ચેત ?
સાંઇડાં લેવાની રીત શિખવાડું,
કુચ ગ્રહી મુખ અધર ડસીને એણી પેરે સાંઇડાં લીજે.

પ્રિયતમને વિપરીત સુરતે રમાડ્યો એમ એ નિઃસંકોચ જાહેર કરે છે અને સુરતસંગ્રામમાં પીનપયોધરરૂપી પાખર વગેરેથી સજ્જ થઈ અજિત પ્રિયતમને કેવો જીત્યો, કેમરીને કાન પકડીને કેવો નચાવ્યો તેનું વર્ણન કરે છે.

મદિરાપીધા હાથી જેવી ઉન્મત ગોપી અને આ સંયોગસુખ ! એનો એને ધરવ ક્યાંથી થાય ? સવાર જલદી ન પડે એવું એ ઇચ્છે છે તથા ચંદ્રને ઉતાવળો ન થવા, કૂકડાને પોતાનો અવાજ ન કરવા અને દીવડાને નિર્મળી જ્યોત પ્રગટ કરવા વીનવે છે.

સંયોગસુખના અનુભવ પછીની સ્થિતિનાં કેટલાંક ચિત્રણો મળે છે તેમાં એ અનુભવનું સૂચન રહેલું હોય છે. સંયોગસુખ અનુભવ્યા પછીની ગોપીની સ્થિતિનું, એની ચેષ્ટાઓનું નીચેનું ચિત્રણ કેવું આબેહૂબ વાસ્તવિકતાયુક્ત છે। —

* સેજેથી ઊઠી રે શ્યામા, શીશ અંબોડો વાળે રે
* આળસ મોડે ઉજાગરી અંગે, અલવે કરે ઉન્મેષ રે
* લડસડતી શિર અંબર ઓઢે, કંચુકીબંધ સમારે રે
  બાહુલતા જોડીને કંઠે નિશાસુખ વિચારે રે.

સવાર થતાં ગોપીની જે મૂંઝવણભરી સ્થિતિ થાય છે તેનું વર્ણન પણ થોડાંક પદોમાં થયું છે સવારે તો ગોપીને ઘરના કામકાજમાં વળગવાનું હોય. અને અહીં કૃષ્ણ ઊઠતા નથી. એનો ઓશીકા નીચે ગોપીનાં ચીર દબાયેલાં છે. એ કૃષ્ણને ઊઠવા માટે વીનવે છે. એમ પણ કહે છે કે પાસું મરડો તો મારાં ચીર ખેંચી લઉં. કૃષ્ણને સાદ કરવા જતા લોકો જાગી જાય અને એના પગનો અંગૂઠો મરડે તો ઘુઘરા વાગે. ગોપીનો આ વિમાસણ આપણને મનોરંજક બને છે. એક પદમાં કૃષ્ણ પોતાના પીતાંબરને સ્થાને ગોપીનું પટકુળ પહેરીને જતા રહ્યા છે અને હવે ગોપીએ શું કરવું એ મૂંઝવણ વ્યક્ત થઈ છે.

આ પદોમાં પ્રભાતની કેટલીક સુંદર વર્ણનરેખાઓ સાંપડે છે – તારાનું

 એતા

તેજ ક્ષીણ થાય, કમળ વિકસે ને ભમરા ઊડી જાય, સુગંધી શીતલ પવન વાય, પશુપંખી સોહામણા ધ્વનિ કરે, ગાય વાછરડાં ધવરાવવા ઉત્સુક બને, વલોણું ઝણુ વાગે વગેરે.

કૃષ્ણ સાથેની પ્રેમલીલાને સમાન ગોપીને મન કશું નથી. એનું સુખ અવર્ણનીય છે. ગોપીનો આ મનોભાવ એક નાનકડા અલંકારચિત્રમાં કેવી સચોટતાથી તાદશ થયો છે! – 'સિંધુમાં ચરકલે ચાંચ બોળી.'

પ્રેમલક્ષણા ભક્તિમાર્ગની એ વિશેષતા છે કે એમાં ભક્ત જ ભગવાન તરફ પ્રીતિ અનુભવે એવું નથી હોતું, ભગવાન પણ ભક્ત તરફ એવો જ પ્રીતિભાવ અનુભવે છે. ગોપી કૃષ્ણનું કામણ અનુભવે એવું નહીં, કૃષ્ણ પણ ગોપીનું કામણ અનુભવે. ગોપીને કૃષ્ણની લગની લાગે, તો કૃષ્ણને પણ ગોપીની લગની લાગે. કૃષ્ણના આ પ્રકારના અનેકવિધ ભાવો આ શૃંગારનાં પદોમાં આલેખાયા છે. કૃષ્ણનાં અનેક અડપલાં, અટકચાળાં વર્ણવાયાં છે – ગોપીને આડાઆડા આવવું, એની ગાગરને કાંકરી મારવી, એનો પાલવ તાણવો, એને ઉરમાં 'દડૂલો મારવો' વગેરે – તે પ્રીતિસંબંધમાં કૃષ્ણની પહેલ બતાવે છે. જાણે ભગવાન પ્રીતિ બતાવી ભક્તને પોતાના તરફ ખેંચે છે.

કૃષ્ણનો કેવો ઉત્કટ, ઊંડો, આત્મીયતાભર્યો ગોપીપ્રેમ અહીં આલેખાયો છે! ગોપીને કહેવું પડે છે કે 'તું મારે ચાંદલિયે ચોંટ્યો શા રે મહૂરતમાં.' કેમકે કૃષ્ણ એક ઘડી પણ અળગા થતા નથી:

> ખડકીએ જોઉં ત્યારે અડકીને ઊભો, બારીએ જોઉં તો ત્યાં બેઠો રે
> શેરીએ જાતાં સામો રે મળે....
> જમવા જાઉં ત્યાં જોડે દેખું, સૂતાં જોઉં સેજડીએ રે
> વૃંદાવનની વાટે જાઉં ત્યાં આવીને વળગે બેલડીએ રે

'પ્રીત કરે તેની પૂઠ ન મેલે' એવા છે આ કૃષ્ણ.

ગોપીને પ્રસન્ન કરવા કૃષ્ણ કંઈકંઈ કરે છે. એની પ્રશંસા કરે છે એનો મહિમા ગાય છે, એનો અનુનય કરે છે – 'જીવનું જીવન તું છે, તારુણી ત્રિભુવન માંહી કોઈ નહીં રે તોલે', તું મારો શૃંગાર છે, મારો ઉરભૂષણ હાર છે, મારી પ્રાણવલ્લભ છે, મુખથી વીસર્યો હોઉં તોપણ હૃદયમાં તારું જ ધ્યાન છે, વગેરે. ગોપી પાસે એ દીનતા પણ દાખવે છે – 'તા ચરણની રેણ છું.' પ્રાણપત કરી, દાંતમાં દશ આંગળીઓ લઈ પોતાને સહા થવા વીનવે છે. કૃષ્ણ ગોપીને માટે ભરતભરેલી ચોળી લઈને આવે છે ને એ

જાતજાતની સેવા ઉઠાવે છે —

'જમુનાજળ ઘડુલા ભરાવે, મસ્તક પર મેલાવે રે,
ઊંચા કરાડ, ચડતાં-ઊતરતાં બળ કરી બાંહ ઝલાવે રે.
કો વેળા વહાલો માથું ઓળાવે, લાંબી વેણી ગૂંથાવે રે,
સેંથા માંહે સિંદૂર ભરાવે, નિલવટ ટીલડી સોહાવે રે.

કૃષ્ણ કોઈ ઊંચી ભૂમિકાએ નથી. ગોપી સાથે એની સમાનભાવની પ્રીતિ છે. એ પ્રીતિમાં કૃષ્ણનાં રિસામણાં-મનામણાંને સ્થાન છે. કેટલાંક પદોમાં કૃષ્ણના રૂસણાથી વ્યાકુળ બનેલી ગોપીના ઉદ્દગારો મળે છે – કૃષ્ણે અબોલા લીધા છે, શેરીમાં સામો મળે તો કંઈ વાત થતી નથી, સેજે સૂતાં એ પાસું ફેરવતો નથી, એને પગે પડી પડીને મારું કપાળ ઘસાઈ ગયું, હવે શું કરવું ? સખી એને સલાહ આપે છે કે 'ભક્તિ કરી ભોળવીએ પ્રભુને'

કૃષ્ણના રૂસણાના કારણની રસિક કલ્પનાઓ પણ થયેલી છે. ગોપી વિચારે છે કે આલિંગન લેતાં કઠણ પયોધર ખૂંચ્યા એ મારો અપરાધ. વેણી સમારતાં મને વાર લાગી એ મારો દોષ. એ શોક્યનો પણ વાંક કાઢે છે કે એને મંદિરથી આવ્યા પછીથી કૃષ્ણ હસીને બોલ્યા નથી. શોક્ય એનો ઉત્તર વાળે છે કે દોષ તારો જ છે, તું જણજણ આગળ બોલતી ફરતી હતી કે વહાલો વ્યભિચારી છે. અને વ્યવહારસૂત્ર આગળ ધરે છે કે 'પુરુષ ભ્રમર હોયે તેનું મન ન ધરીએ, આપણ અબળા પિયુને રૂસણે મરીએ.'

રતિક્રીડામાં કૃષ્ણ ધૃષ્ટ, પ્રગલ્ભ નાયકની જેમ વર્તે છે – 'અધર ડસીડસી રાતા કીધા, જાણે કુંકુંમવાને', 'કાંચલડી દશ કટકા કીધી', 'ચોળી ઉતારીને ચીર છંડાવ્યાં.' ગોપીએ કૃષ્ણને કહેવું પડે છે કે 'હળવે હળવે ધંધોડ, હો મધુકર ! ભાંગીશ રે કટિ ઝીણી.'

આની સાથે યાદ કરીએ કૃષ્ણનું બહુનારીવલ્લભત્વ. એટલે શૃંગારના પદોમાં વ્યક્ત થતા કૃષ્ણના રસિકચતુર ધૃષ્ટ નાયક તરીકેના બહુ-આયામી ચરિત્રની આપણને ઝાંખી થશે.

કૃષ્ણગોપીસંબંધ પરત્વે એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ કેટલાંક પદોમાં નિરૂપાયેલી મળે છે તેની નોંધ ખાસ લેવી જોઈએ. કૃષ્ણ અથવા તો ગોપી અથવા તો બંને નાનકડાં તરીકે ઉલ્લેખાયાં-વર્ણવાયાં છે. કૃષ્ણને ગોપી ટકોર કરે છે કે 'વય નાની ને વસો મન માંહે, ધરમકરમ નવ જાણો.' આ કૃષ્ણ પ્રભાતમાં પરનારીના પાલવ તો તાણે છે ! એક પદમાં નાનડિયા વર નંદકુંવરને ગોપી કેવા લાડ લડાવે છે એનું વર્ણન થયેલું છે – એને હર્ષપૂર્વક

હિંદોળે છે, વસ્ત્ર-આભૂષણ પહેરાવે છે, માથેથી હેઠો નથી મૂકતી, ઘોડે ચડાવે છે વગેરે. બીજાં પદોમાં નાના નાવલિયાનું – કનૈયાનું દુઃખ પણ વ્યક્ત થયું છે. એને આલિંગન કઈ રીતે લઈ શકાય? એને જોઈને શણગટડો વાળવાનો પણ રહેતો નથી. વળી એમ પણ વિચારે છે કે 'અધરસુધારસ સીંચીએ તો મોટેરો થાયે રે.' એક સ્થાને નાનડિયા વરનું આવું પરિવર્તન પણ આલેખાયું છે :

નાનડિયો અતિસુંદર, બાઈ રે, કર ગ્રહી ઉર પર લીધો રે,
નિમેષ માંહે નવજોબન થઈને અધરસુધારસ પીધો રે.

આ જ રીતે નાનકડી નાર ને પોઢા – મોટા પિયુના ઉલ્લેખો મળે છે. એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને પોતાના સામું ન જોવા કહે છે, કેમકે —

હું નાનડલી નખ જેવડી, હાવભાવ નવ જાણું;
પછેડો પહેર્યો પીતાંબરનો,
જાં લગે અંગ અનંગ ન વ્યાપે તાં લગે હું સપરાણી.

બીજા એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને ચોળીની કસ ન છોડવા કહે છે, કેમકે 'કુચફળ નથી તસ જોગ્ય.' પણ કૃષ્ણ તો એને હૃદય ભીતર લે જ છે અને પ્રથમ સમાગમનું સુખ માણે છે. કોઈ પદમાં ગોપીનો અફસોસ પણ વ્યક્ત થયો છે કે પોતે નાનકડી હોઈને ક્રીડાસુખ માણી શકતી નથી. કૃષ્ણ નાની કન્યા – 'વામણુડી' (કુબ્જા?) સાથે પરણવા બેઠા છે તેની મજાક ઉડાવતું એક પદ પણ મળે છે – અંગે તંબોળનો ડબકો ને વરમાળાના આંઠા પડ્યા છે, આ વામણુડીનું શું બેઠું, વગેરે.

કેટલાંક પદોમાં ગોપીસખી કૃષ્ણને પોતાની સખી સાથે મૃદુ વ્યવહારની ભલામણ કરે છે – એ નાનકડી નાર સેવંત્રા સરખી સુકુમાર છે, ઉછાંછળા ઉન્માદ તજીને એની સાથે હેતથી વાત કરજે, એને હીંડોળે લઈને હેળવજે, એની ચોળી આકળો થઈને ઉતારીશ નહીં, એ ભયભીત થઈ જશે. સુકુમાર પ્રણયક્રીડાની થોડી રેખાઓ આ નિમિત્તે આપણને સાંપડે છે.

ક્યારેક કૃષ્ણગોપી બન્ને નાનાં હોય, સરખેસરખી જોડ મળી હોય એવું પણ વર્ણવાયું છે. આ સ્થિતિ સંયોગસુખને બાધક નથી. ગોપી લાડપૂર્વક કહે છે કે 'પહેલું આલિંગન દો, મારા વહાલા, પછે અમે દેશું, લળીય લળી.'

શૃંગારનાં પદોમાં શૃંગારનું આલેખન એટલીબધી સ્થૂળ, લૌકિક ભૂમિએથી થયું છે કે એનો ભક્તિ સાથે મેળ કેમ બેસાડવો એની આપણને મૂંઝવણ થાય. પરંતુ કૃષ્ણની દિવ્યતા, એના ભગવત્સ્વરૂપના સંકેતો કવિએ અવારનવાર

મૂક્યા છે અને એમનો પોતાનો અભિપ્રાય પણ અસંદિગ્ધ રીતે જાહેર કર્યો છે – 'સ્વામીસંગ રમતાં પુનરપિ જન્મ ન હોય રે' 'સ્વામીસંગ રમતાં સંસાર જાતો ન જાણ્યો રે.' ગોપીનું આ હેવાતણ અખંડ હેવાતણ છે, એટલે સંસારી હેવાતણથી જુદી કોટીનું છે અને કૃષ્ણે ગોપીને 'આપ સરખડી કીધી' છે. પ્રેમની ઘનિષ્ઠતા સૂચવવા, ઈશ્વર પ્રત્યેનો નિઃસંકોચ, કશા આવરણ વિનાનો અશેષ સમર્પણનો ભાવ દર્શાવવા સ્થૂળ શૃંગારચિત્રો આપ્યાં છે એમ, પછી, આપણે માનવાનું રહે.

શૃંગારનાં પદોમાં પુનઃપૌન્ય ઘણું છે, તેમ છતાં, પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ, ચરિત્ર અને ભાવનું આ વૈવિધ્ય અવગણી શકાય એવું નથી, એનો કાવ્યરસ ઓછો તૃપ્તિકર નથી. રૂઢ વર્ણનોની વચ્ચે ઝાંખી જતાં, વાસ્તવની સૂઝ અને કલ્પનાની રમણીયતા દર્શાવતાં સુંદર શબ્દચિત્રો પણ નજર બહાર ન રહેવાં જોઈએ. એમાં અલંકારરચનાનાં તાજગીભર્યાં દૃષ્ટાંતો જડી આવે છે, જેની નોંધ પ્રસંગોપાત્ત આ પૂર્વે આપણે લીધેલી જ છે. હજુ બેચાર વિશિષ્ટ અલંકારરચનાઓ જુઓ:

* ચાંદલો કામાએ કર કરિયો, જાણે શશી ઉપર દિનકર ધરિયો,
* પિયુસંગમ હું હાર ન ધરતી, જાણે રખે અંતર થાયે
* નદી વિના પર્વતસિંધુ સમાણા, તેરામેરા રૂઠિયા માંહે
* હરિના મુખના મરકલડા, જાણે અમૃત એકલડા.

કવિ અલંકારરચનાનો આવેશ અનુભવે છે અને અલંકારાવલિઓ પણ કોઈ વાર આપણને પ્રાપ્ત થાય છે.

રચનાવિધાનના કેટલાક વિશિષ્ટ તરીકાઓ પ્રસંગોપાત્ત જોવા મળે છે તે ધ્યાનાર્હ છે. ભાવપલટાની રીતિ તથા 'લટકે'ના તારથી થયેલી કાવ્યરચનાની વાત આગળ થઈ ગઈ છે. આ ઉપરાંત કયાંક 'હળવે હળવે હળવે હરજી...' એમ શબ્દપુનરાવર્તનથી રમણીય છટા ઊભી કરવામાં આવી છે. કયાંક પદસાંકળા જોવા મળે છે અને કોઈ કોઈ સ્થાને 'ગોવિંદ ગારુડી રે' 'મોહી મહિયારડી રે' જેવી એકાંતર ધ્રુવાનું રસપ્રદ આયોજન થયેલું છે. એ બધું આ શૃંગારનાં પદોના કાવ્યગુણમાં ઉમેરો કરે છે.

૧૧. જ્ઞાનાત્મક અને બોધાત્મક પદો

જ્ઞાનાત્મક એટલે પરમતત્ત્વસ્વરૂપ, બ્રહ્મસ્વરૂપ અને જીવ-જગત-ઈશ્વરસ્વરૂપ વિશેનું દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરતાં પદો તથા બોધાત્મક એટલે ભક્તિ, સંસારવૈરાગ્ય, સદાચરણ, સંતસંગ વગેરેનો બોધ કરતાં પદો. આ બંને પ્રકારનાં પદો

કેટલીક વાર અળગાં રહી શકે છે તો કેટલીક વાર અળગાં રહેતાં નથી. આ પ્રકારનાં પદો પંચોતેર જેટલાં મળે છે, જે નરસિંહના સમગ્ર પદસંચયમાં નાનકડો હિસ્સો ગણાય. પરંતુ 'પ્રભાતિયાં' તરીકે ઓળખાયેલાં આ પદો જ લોકમુખે વધારે ચડેલાં છે.

નરસિંહનો વિશાળ પદસમુદાય તો કૃષ્ણલીલાનું ગાન કરે છે. એટલે નરસિંહની કવિતાનું પ્રેરક ચાલક બળ કૃષ્ણભક્તિ જ છે એમ કહેવાય. એ કૃષ્ણભક્તિ એકાંતિક છે અને વ્રજવાસીઓની – ગોપીઓની પ્રેમલક્ષણા ભક્તિ છે.

આ પદોમાં પણ સ્વાભાવિક રીતે કૃષ્ણભક્તિનો બોધ છે. કવચિત્ કૃષ્ણની સાથે રામનું નામ ગૂંથાય છે ને 'અમે રે વેવારિયા રામનામના' 'પઢો રે પોપટ રાજા રામના' જેવાં કોઈક રામભક્તિનાં પદ મળે છે. મધ્યકાલીન ભક્તિપરંપરામાં કેટલીક વાર રામ અને કૃષ્ણ એ નામો પર્યાય જેવાં બની ગયેલાં દેખાય છે, પરંતુ નરસિંહમાં આવું ઓછું થયેલું છે ને કૃષ્ણની અનન્યભાવે ભક્તિ કરવાનું તો સ્પષ્ટ કથન થયેલું છે :

પૂરણ પુરુષોત્તમ નવરંગી તજી અન્ય દેવે જેનું મન મોહે,
કોટિ ચિંતામણિ કામધેનુ તજી મહિષીના કુંવરનું દૂધ દોહે.

ઈશ્વરપ્રાપ્તિના સર્વ માર્ગોમાં ભક્તિમાર્ગ શ્રેષ્ઠ છે – 'સકળ સાધનાનું સાર હરિનામ છે.' એ અત્યંત સરળ, કષ્ટવિહીન માર્ગ છે. એક નાનકડા પણ ભારે ચોટદાર દષ્ટાંતચિત્રથી કવિએ આ વાત મૂકી છે – 'લીલું લહેકાવતાં રાજ લેવું'.' અન્ય માર્ગોમાં કષ્ટ રહેલું હોય છે અને કવિ અવારનવાર એની નિરર્થકતા બતાવે છે :

જાગ ને જોગ ને જગનથી નર ટળ્યા,
ભૂખ્યે વેઠીને શીદ વ્રત કરતો ?
તીર્થની શોચના મેલ મનથી પરી,
દેહ દમીને કાં જંજાળ કરતો ?

ભક્તિનું શરણું લેનારને વર્ણધર્મનાં કર્મો પણ કરવાનાં રહેતાં નથી. આમ ભક્તિમાર્ગમાં કશાં બંધનો નથી, ક્રિયાકાંડની કશી જંજાળ નથી.

ભક્તિને કવિ આ પૃથ્વીલોકની અતિ મૂલ્યવાન ચીજ ગણાવે છે – 'ભૂતળ ભક્તિ પદારથ મોટું.' બ્રહ્મલોકમાં એ પ્રાપ્ય નથી. પુણ્ય કરીને જેઓ અમરાપુરી પામ્યા હોય છે તેઓ પણ એ પુણ્યબળ પૂરું થતાં ચોરાસીના ફેરામાં ભટકે છે. માટે જ —

હરિના જન તો મુક્તિ ન માગે,
માગે જનમોજનમ અવતાર રે
નિત્ય સેવા, નિત્ય કીર્તન ઓચ્છવ,
નીરખવા નંદકુમાર રે.

કૃષ્ણભક્તિનો આ માર્ગ તે રસમાર્ગ છે. એની રસવત્તા એક તળપદા દૃષ્ટાંતથી કવિએ હૃદયંગમ રીતે પ્રગટ કરી છે – 'જનમોજનમ લીલારસ ગાવતાં વહાણનાં વહાણ તે કાર છૂટે.'

ભક્તિ માટે જન્મોજન્મ અવતારની વાત આ પદોમાં એકથી વધુ વાર અને ભુક્ત રૂપમાં મુકાઈ છે. તે સામે પુનરવતારમાંથી છૂટવાની વાત પણ આ પદોમાં અવારનવાર મળે છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે:

* નરસિંહના સ્વામીને સ્નેહથી સમરતા
ફરી નવ અવતરે નર ને નારી.

* જેણે કૃષ્ણરસ ચાખિયો, પુનરપિ માતને ગર્ભ નાવે.

ભારતીય ધર્મસંસ્કારપરંપરામાં આ સંસારજીવન માયાવી, મિથ્યા, દુઃખરૂપ અને નિઃસાર મનાયું છે અને તેથી એમાંથી છૂટવાનું ઇષ્ટ ગણાયું છે. આ એક વ્યાપક સમજમાંથી નરસિંહ મુક્ત રહી શક્યા નથી અને તેથી તત્ત્વવિચારની અસંગતિ વહોરી લીધી છે એમ લાગે છે.

નરસિંહને ઇષ્ટ ભક્તિ તે પ્રેમલક્ષણાભક્તિ છે – ઈશ્વરને માત્ર ચાહવાનો, પ્રેમદૃષ્ટિએ જોવાનો, બીજું કશું કરવાનું નહીં. યજ્ઞયાગ, યોગધ્યાન, વ્રત, દેહદમન વગેરેનો આશ્રય લેવાથી જે હરિ સ્વપ્નમાં પણ દેખાતો નથી તે હરિ પ્રેમદૃષ્ટિએ જોતાં પ્રત્યક્ષ થાય છે. પણ આ પ્રેમના માર્ગે બધા લોકો જઈ શકતા નથી. મોટા ભાગના લોકો તો મુક્તિને ઝંખે છે. 'દુબળા ઢોરનું કુશકે મન ચળે' એના જેવો આ ઘાટ છે. પ્રેમની વાત પરીક્ષિતને પણ સમજાઈ નહીં અને શુકદેવજીએ જ્ઞાનવૈરાગ્યની વાત કરી. ગ્રંથ પૂરો કર્યો અને પરીક્ષિતને મુક્તિનો માર્ગ દેખાડયો ભગવાને જ્ઞાની, વૈરાગી, જોગી મુનિને તથા દૈત્યોને, એમને મારીને, મુક્તિ આપી. પ્રેમને વશ થઈ શકે છે શુકદેવ-જયદેવ જેવા કોઈ વિરલા ભક્ત-જોગી અને વ્રજની ગોપી. ગોપીને તો 'પ્રેમે પીતાંબરો પલંગ આવે' છે.

નરસિંહને માટે ઇષ્ટતમ છે આ ગોપીભાવ – સ્રીભાવની ભક્તિ. ઈશ્વર પ્રિયતમ અને ભક્ત પ્રિયતમા. આ પ્રેમસંબંધમાં નિકટતા છે, આત્મીયતા છે, ઉત્કટતા

છે, ને રસવત્તા છે. માટે જ નરસિંહ નારી-અવતારને સર્વશ્રેષ્ઠ અવતાર લેખવે છે. જો સેવકભાવ રાખે તો પુરુષ મુક્તિ સુધી પહોંચી શકે છે, પરંતુ 'રસલયું રસણું', નાથ નોહરા કરે, તે નહીં નારી અવતાર પામે.' ગોપી પણ પોતાના નારીઅવતારની ધન્યતા અનુભવે છે — 'કોણ પુણ્યે કરી નાર હું અવતરી, શ્રી હરિ દીન થઈ માન માગે.'

શ્રુતિ-સ્મૃતિ-શાસ્ત્રમાં તો નારીને અધમ માનવામાં આવી છે. એકેય યુગમાં એને માટે મુક્તિ નથી. પણ ભગવાને ભોગીજનનું રૂપ લઈ નારીના અધમ અવતારને ઉત્તમ અવતાર બનાવ્યો અને શૃંગારરસને સર્વશ્રેષ્ટ તરીકે સ્થાપ્યો. વળી આ શૃંગાર તે વ્યભિચારભાવનો શૃંગાર.

ભક્તિ, પ્રેમલક્ષણાભક્તિ, શૃંગારભક્તિ, વ્યભિચારભાવનો શૃંગાર — આ સોપાનપરંપરાથી નરસિંહની ભક્તિવિચારણા આગળ વધતી અને સ્ફુટ થતી અનુભવાય છે. આ ભક્તિ જ્યાં પ્રગટ થઈ એ સર્વનો નરસિંહ મહિમા ગાય છે —

ધન્ય વૃંદાવન, ધન્ય એ લીલા, ધન્ય એ વ્રજનાં વાસી રે
અષ્ટ મહાસિદ્ધિ આંગણિયે રે ઊભી, મુક્તિ થઈ રહી દાસી રે.

પ્રેમભક્તિમાં લોકાપવાદનો સંભવ હોય છે. નરસિંહને તો એનો અનુભવ હતો. અહીં પણ એક પદમાં લોકાપવાદની આ વાત નરસિંહે મૂકી છે. દુર્મતિયાં શાણાં થઈને સમજાવવા આવે છે —

આપણા કુળમાં કોણે ન કીધું તે આપણ કેમ કરીએ રે?
વેરાગી થઈ નાટક નટીએ? તુલસી-તિલક કેમ ધરીએ રે?

માટે જ હરિભક્તિ એ ખાંડાના ખેલ જેવી બની જાય છે. હરિભક્તિની કિંમત ચૂકવવાની થાય છે. આ વિશેનાં નરસિંહવચન કેવાં અસંદિગ્ધ અને હૃદયમાં જડાઈ જાય એવાં છે! —

* કુળને તજશે ને હરિને ભજશે, સહેશે સંસારનું મહેણું રે
ભણે નરસૈંયો હરિ તેને મળશે, બીજી વાતે વહાશે વહેણું રે.

* નારાયણનું નામ જ લેતાં વારે તેને તજીએ રે.

પ્રહ્‌લાદે પિતાનો, ભરત-શત્રુઘ્ને રામને માટે માતાનો, ઋષિપત્નીઓએ પોતાના ભરથારનો ને ગોપીઓએ પોતાના પરિવારનો ત્યાગ કર્યો એ દૃષ્ટાંતો નરસિંહ આ સંદર્ભમાં આપે છે.

ભક્તિને માટે પોતાની જાતનો ભોગ આપવાની સ્થિતિ પણ આવે,

ભક્ત તો કહે છે–'ભક્તિ કારણ મારો દેહ દુર્બલ હજો, દેહ કારણ રખે સ્નેહ જાયે.'

ભક્તિમાર્ગમાં ઈશ્વર અલિપ્ત, તટસ્થ ઈશ્વર નથી. એને જીવ માટે હેત છે. જીવ એનાથી અળગો રહે છે તે પોતાના અવગુણે કરીને. એક પદમાં હરિનું હેત વીસરી જનારને કવિએ ઠીક ઠોક લગાવ્યા છે. ઈશ્વરે તો પશુરૂપ ફેડીને મનુષ્ય-અવતાર આપ્યો. પણ પછી? પશુ-અવતારની દુઃખતાનાં તાદૃશ ચિત્રો આપી કવિએ મનુષ્યની અગુણજ્ઞતાને સબળ રીતે ઉપસાવી છે—

ઘાંચીનું ઘાળિયું ગળેથી કાઢિયું, નેત્રના પાટા શ્રીનાથે છોડયા,
તે તણાં ચરણને નવ, કૃતઘ્ની! ભજે, તેં ન ગુણપાડના હાથ જોડયા.
ડોક લાંબી કરી કંડોલ ચાવતો, ઊંટ જાણી ઘણો ભાર લાદે.
આજ અમૃત જમે, હરખે હળવો ભમે, વૈકુંઠનાથને કાં ન સાધે?

બાકી હરિનામનો પ્રતાપ કેવો છે? એ સંસારના કલેશોને હરે છે. પાપીના પાપ પણ ધોઈ નાખે છે, જેમ 'અધમ નીર ગંગામાં ભળ્યું', તે ગંગા સરખું થઈને વહે.'

ઈશ્વરમાં સહજ કૃપાળુતા છે. એને અનુલક્ષીને કવિ એને પ્રાર્થના કરે છે કે 'તું તારા બિરુદ સામે જોજે, શામળા! મ જોઈશ કરણી અમારી.' ઈશ્વરની ભક્તિ-સેવા નિષ્ફળ જતી નથી એ વાત કવિ ઈશ્વરે પોતાના ભક્તો-સેવકોને કરેલી સહાયનાં દૃષ્ટાંતો આપી રજૂ કરે છે.

ભક્તિમાર્ગમાં ભગવાન જેટલો જ મહિમા ભક્તનો હોય છે. આ પદોમાં ભગવાન પોતે કહે છે કે 'પ્રાણ થકી મુને વૈષ્ણવ વહાલા' અને 'મુને ભજે તે મુજ જેવા રે.' ભગવાનને મુખે ભક્તનો કેવો અદ્ભુત મહિમા થયેલો છે!—

લક્ષ્મીજી અર્ધાંગના મારી તે મારા સંતની દાસી રે
અડસઠ તીરથ મારા સંતને ચરણે, કોટિ ગંગા, કોટિ કાશી રે.
સંત ચાલે ત્યાં હું આગળ ચાલું, સંત સૂએ તો હું જાગું રે;
જે મારા સંતની નિંદા કરે તેને કુળ સહિત હું ભાંગું રે.
મારા રે બાંધ્યા વૈષ્ણવ છોડે, વૈષ્ણવે બાંધ્યા મેં નવ છૂટે રે,
એક વાર વૈષ્ણવ મુજને બાંધે, તે બંધન મેં નવ તૂટે રે.
બેઠાંબેઠાં ગાય ત્યાં ઊભોઊભો સાંભળું; ઊભાં ગાય ત્યાં હું નાચું રે.
એવા વૈષ્ણવથી ક્ષણુ નહીં અળગો, ભણે નરસૈયો સાચું રે.

એકેએક ઉદ્ગાર ભગવાનની ભક્તપ્રીતિ–ભક્તવશતાના બુલંદ રણકાર સમો

ભાસે છે. ભક્તનો – સંતનો મહિમા દર્શાવનારાં કવિનાં વચનો પણ એવાં જ ઉષ્માભર્યાં છે :

* હરિ વહાલા તો જાણવા રે, જે હોયે હરિજન વહાલા.

* તાહરા દાસના ચરણની રેણુ મસ્તક ધરું

સંતસંગત પરમ હિતકારી હોય છે એવું અહીં કહેવામાં આવ્યું છે અને તેથી સંતસંગતનો બોધ કરવામાં આવ્યો છે — સંતસંગતની ક્ષણ એ જ ધન્ય ક્ષણ, સંતસંગત વિના મન ભ્રષ્ટ થાય, સંતકરુણાથી સઘળાં કાર્ય સિદ્ધ થાય અને

શાંતિ પમાડે તેને સંત કહીએ, એના દાસના દાસ થઈને રહીએ.

આની સામે દુરિજન – અભક્તની સંગત કેવી રીતે અનિષ્ટકારી હોય છે એ બતાવ્યું છે : દુરિજન વિષપાનથીયે વધુ અનિષ્ટકારી છે; વિષપાન તો શરીરનું તેજ હણે પણ દુરિજનની સંગત કોટાનકોટિ જન્મના પુણ્યનો નાશ કરે.

સંતજનનાં – વૈષ્ણવજનનાં લક્ષણો થોડાંક પદોમાં વર્ણવવામાં આવ્યાં છે, જેમાંથી 'વૈષ્ણવજન તો તેને કહીએ' એ પદ અત્યંત પ્રસિદ્ધ છે. એમાં પરંપરાગત રીતે સદાચરણ તરીકે ઓળખાવાયેલી બાબતોનો સમાવેશ થયો છે — પરસ્ત્રીને માતા સમાન ગણવી, અસત્ય ન બોલવું વગેરે, તેમ છતાં વર્ણવાયેલું સંતચરિત્ર એક નમૂનારૂપ સંતચરિત્ર બની રહે છે ને સંતસ્વભાવની એકબે લાક્ષણિકતાનો નિર્દેશ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે :

વૈષ્ણવજન તો તેને કહીએ જે પીડ પરાઈ જાણે રે,
પર દુઃખે ઉપકાર કરે ને મન અભિમાન ન આણે રે.
સકળ લોકમાં સહુને વંદે, નિંદા ન કરે કેની રે.

આ સંતજનની પવિત્રતાનું સૂચન એમ કહીને કરવામાં આવ્યું છે કે 'સકલ તીરથ તેના તનમાં રે' અને એના પુણ્યપ્રભાવનો નિર્દેશ એમ કહીને કરવામાં આવ્યો છે કે 'તેનું દર્શન કરતાં કુળ એકોતેર તાર્યાં રે.'.

મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં સંતલક્ષણ વર્ણવવાની એક પ્રણાલિકા હતી. આ આ પદ પણ એ પ્રણાલિકામાં આવે.

મધ્યકાલીન સંતપરંપરામાં ગુરુ – સદ્ગુરુનું ચાવીરૂપ સ્થાન છે. ગુરુના શબ્દથી જ અંતરનાં દ્વાર ઊઘડે છે. નરસિંહના ગુરુ ગણો તો શંકર ભગવાન જ હતા, જેમણે એમને શ્રીકૃષ્ણ સાથે સંબંધ જોડી આપ્યો. પછી તો નરસિંહ કૃષ્ણલીલાગાનમાં જ લીન રહ્યા, એમાં શંકરભક્તિ ક્યાંય દેખાતી નથી.

નરસિંહનાં પદોમાં મધ્યકાલીન પરંપરાનો સદ્‌ગુરુમહિમા જોવા ન મળે તો એમાં નવાઈ જેવું નથી. અહીં બેચાર એવાં પદો મળે છે એ અપવાદરૂપ ગણાય. એમાં સદ્‌ગુરુશબ્દનો આશ્રય વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે—'સદ્‌ગુરુશબ્દે વિલસીને રહીએ'—અને 'ત્રિવિધ'થી અદકા રે સદ્‌ગુરુ ગુણનિધિ રે' કહી, કૃતજ્ઞતાની ઊંડી લાગણીથી, તળપદાં રૂપકોના આશ્રયથી એમનો મહિમા ગાવામાં આવ્યો છે :

ભવસાગરમાં ગુરુનાવે હું ચઢયો રે,
સહેજમાં આવ્યા સાગર પાર,
હોડા હિલ્લાં તે તો મુજને નવ નડયાં રે
સદ્‌ગુરુ સાવધ હાંકણહાર,
વેપાર કીધો રે હરિનામનો રે,
કીધો ગુરુરૂપી દલાલ,
માલ હોરાવ્યો સુગમ સોંઘો કરી રે,
આ ભવમાં કીધો ન્યાલ.

ગુરુજ્ઞાનની આવશ્યકતા દર્શાવવામાં આવી છે, એમ કહીને કે ગુરુજ્ઞાન વિના સઘળું શાસ્ત્રજ્ઞાન અને સઘળો વાણીપ્રપંચ વ્યર્થ છે.

સાચી ભક્તિ સમજપૂર્વકની—ઈશ્વરની ઓળખપૂર્વકની હોય. એમ ન હોય તો ભક્તિ એક ઉપચારમાત્ર બની રહે, દંભ બની રહે. આવી સ્થિતિ ઘણી વાર જોવા મળતી હોય છે એ કવિના લક્ષ બહાર નથી—'નામ પામ્યો પણ રામને નવ લહ્યા.' આ ભક્તિની નિરર્થકતા કવિ એને પુત્ર વિનાનું પારણું,' વર વિનાની જાન વગેરે સાથે સરખાવી પ્રગટ કરે છે.

હરિમાં ચિત્ત તો લાગે, જો સંસારમાંથી એ ખસે. આથી ભક્તિબોધક સાહિત્યમાં વૈરાગ્યબોધ પણ આવતો હોય છે. નરસિંહનાં પણ એવાં પદો મળે છે. એ પદોમાં સંસારની મોહમાયા તજી, તૃષ્ણાઓ ત્યાગી, દેહનું મમત્વ દૂર કરી, દેહના સબંધો—માતાપિતા, પત્નીપુત્ર વગેરેનાં—અંતે કામ આવતાં નથી એમ સમજી હરિભક્તિ કરવાનો બોધ આપવામાં આવ્યો છે. ક્યાંક હરિભક્તિ ભૂલી સંસારની માયામાં લુબ્ધ બની જનારને ઠપકારવામાં આવ્યા છે, એવા માણસને ખરશ્વાન જેવા કહેવામાં આવ્યા છે ને એના વિનાશની વાણી ઉચ્ચારવામાં આવી છે. ક્યાંક ઈશ્વરનું નામ પોતાનાથી લઈ શકાતું નથી એનો આત્મ-પરિતાપ વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે ને સંસારની મોહમાયામાંથી મુક્ત

કરાવવા ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરવામાં આવી છે. જુવાનીની ચંચળતા અને વૃદ્ધત્વ તથા મૃત્યુની અનિવાર્ય સ્થિતિની યાદ આપવામાં આવી છે. આ નિમિત્તે વૃદ્ધાવસ્થાની દયનીયતા, ઘૃણાસ્પદતાનાં ભારે અસરકારક ચિત્રો પણ મળે છે– 'મુખ માંહે દંત એકે દીસે નહીં', તોયે ભૂડું ઉદર માગે અન્ન.' એક પદમાં આની સાથે વિનોદનો સૂર ગૂંથાય છે ત્યારે તો ઓર રંગત જામે છે:

ઘડપણ કોણે મોકલ્યું ? જાણ્યું જોબન રહે સૌ કાળ.
ઉંબરા તો ડુંગરા થયા રે, પાદર થયાં પરદેશ,
ગોળી તો ગંગા થઈ રે, અંગે ઊજળા થયા કેશ.
નાનપણે ભાવે લાડવા રે, ઘડપણે ભાવે સેવ,
રોજરોજ જોઈએ રાબડી રે, એવી બળી રે ઘડપણની ટેવ.
આવી વેળા અંતકાળની રે, દીકરા પધાર્યા દ્વાર,
પાંસળીએથી છોડી વાંસળી રે, લેઈ લીધી તેણી વાર.

આવું જ આસ્વાદ્ય મૃત્યુને લગ્નવિધિનું રૂપ આપીને રચેલું વ્યંગલક્ષી ચિત્ર છે :

ભાલા તે વરની પાલખી રે, જોતાં વનિતાને થાય ઉલ્લાસ.
તોરણે તનખા ઊડિયા રે, માંડવે લાગી લાર,
ઊઠ રે સાસુ શંખણી રે, તારો જમાઈ આવ્યો બાર.
પંદરસે પેરામણી રે, મસાણા ગામનું નામ,
લાલબાઈની દીકરી રે, ચિતાકુંવરી એનું નામ.
જમાઈ તો રહ્યા સાસરે રે, જાનૈયા આવ્યા ઘેર,
ટકો પૈસો સર્વે ખાઈ ગયા રે, વિવાહ કીધો છે રૂડી પેર.

આ ઉપરાંત, સદાચરણબોધ-વ્યવહારબોધ-કર્તવ્યબોધ આપતાં કેટલાંક પદો અહીં છે. એમાં 'તેં તો કર્યું કોદરા વાવિયા, ક્યાંથી જમે તું તો દાળ રોટી' જેવાં લૌકિક દૃષ્ટાંતથી, પુણ્યકર્મ કર્યા હોય તો જ રિદ્ધિસિદ્ધિ મળે એમ દર્શાવવામાં આવ્યું છે, નળરાજા, હરિશ્ચંદ્ર વગેરેનાં દૃષ્ટાંતોની મદદથી 'સુખદુઃખ મનમાં ન આણીએ, ઘટ સાથે રે ઘડિયાં' એવો બોધ આપવામાં આવ્યો છે અને 'નીપજે નરથી તો કોઈ નવ રહે દુઃખી' એમ બતાવી ઈશ્વરેચ્છાને અધીન બનવાનું સૂચવવામાં આવ્યું છે – 'જે ગમે જગતગુરુદેવ જગદીશને તે તણો ખરખરો ફોક કરવો.'

સવારનાં કર્તવ્યકર્મોનો સાદીસીધી રીતે પણ વિશાળ દૃષ્ટિથી બોધ

આપતું પ્રભાતિયું તો લોકજીભે ચડી ગયેલું છે :

> રાત રહે જ્યહેર પાછલી ખટ ઘડી, સાધુપુરુષે સૂઈ ન રહેવું,
> નિદ્રાને પરહરી, સમરવા શ્રીહરિ, 'એક તું' 'એક તું' એમ કહેવું.
> જોગિયા હોય તેણે જોગ સંભાળવા, ભોગિયા હોય તેણે ભોગ તજવા,
> વેદિયા હોય તેણે વેદ વિચારવા, વૈષ્ણવ હોય તેણે કૃષ્ણ ભજવા.

હવે, આ પદોમાં જોવા મળતા નરસિંહની કવિતાના એક વિશિષ્ટ ઉન્મેષની નોંધ લઈએ. એ છે ઉપનિષદપ્રણીત વેદાંતમાર્ગ – જ્ઞાનમાર્ગનો પ્રભાવ. પ્રેમલક્ષણા ભક્તિમાર્ગમાં ઈશ્વરનું પ્રકટ રૂપ કૃષ્ણ – આરાધ્ય છે, પ્રેમભાજન છે. કૃષ્ણલીલાગાન એ ચરમ લક્ષ્ય છે. માટે જ એમાં જન્મોજન્મ અવતારની માગણી છે, મુક્તિની નહીં. મુક્તિને માર્ગે લઈ જનાર જ્ઞાનવિચાર, યોગાભ્યાસ આદિને એમાં સ્થાન નથી. જ્ઞાનયોગની શિખામણ આપવા આવેલા ઉદ્ધવને ગોપીઓએ આપેલો ઉત્તર પ્રેમભક્તિનો સાર ગણાયો છે. અહીં પણ એક પદમાં નરસિંહ કહે છે કે 'પ્રેમરસ પાને તું મોરના પિચ્છધર, તત્ત્વનું ટૂંપણું તુચ્છ લાગે.'

નરસિંહના સાહિત્યનો ઘણો મોટો ભાગ કૃષ્ણલીલાગાનનો છે એમાં તથા ભક્તિબોધક પદોમાં વેદાંતવિચારનો પ્રવેશ દેખાતો નથી. કૃષ્ણ એ પરબ્રહ્મનું સ્વરૂપ છે એ એમાં અવારનવાર સૂચવાયું છે ને ક્યારેક પરબ્રહ્મસ્વરૂપ તથા કૃષ્ણ તરીકેનું પ્રકટ રૂપ એ બેનો વિરોધ રજૂ કરીને ભક્તહૃદયની રસિક મૂંઝવણ વ્યક્ત કરવામાં આવી છે —

> તારી કેમ પૂજા કરું, કૃષ્ણ કરુણાનિધિ,
> અકળ આનંદ તે કહ્યો ન જાયે,
> સ્થાવરજંગમ વિશ્વ વ્યાપી રહ્યો,
> તે કેશવ કંડિયે કેમ સમાયે?
> બાર મેધે કરી સ્નાન શ્રીપતિ કર્યાં,
> શંખની ધારે તે કેમ રીઝે?
> ઉનપચાસ વાયુ તુંને વ્યંજન કરે,
> ચમર ઢાળું તે કેમ ગમીજે?
> તારે નિત નવા નૈવેદ કમળા કરે,
> સૂક્ષ્મ નૈવેદ કેમ તુલ્ય આવે?

પણ આ તો વિશ્વસર્જક વિષ્ણુરૂપ અને એના ગોપાલ તરીકેના કૃષ્ણાવતારનો ભેદ છે. એનો હેતુ કૃષ્ણની દિવ્યતાનો સંકેત કરવાનો છે. વેદાંતજ્ઞાન

અર્ધજ્ઞાનેથી આ જુદી ચીજ છે. વેદાંતમાં જીવ, જગત અને ઈશ્વરને અભેદ માનવામાં આવે છે, બ્રહ્મ જ સત્ય છે અને આ સઘળા તેના વિવર્તો છે એમ માનવામાં આવે છે. બ્રહ્મ નિર્ગુણ નિરાકાર છે. આ બ્રહ્મજ્ઞાન તે મુક્તિનો માર્ગ. બ્રહ્મસ્વરૂપ થવું તે મુક્તિ.

આ પ્રકારના વેદાંતવિચારનો પણ નરસિંહનાં કેટલાંક પદોમાં સ્પષ્ટપણે પ્રભાવ પડેલો છે એ ઘટના, આથી, અત્યંત નોંધપાત્ર બને છે. એમાંથી કેટલાંક પદોમાં મિશ્ર ભૂમિકા જોવા મળે છે, તો કેટલાંક પદોમાં શુદ્ધ વેદાંતની ભૂમિકા પણ જોવા મળે છે, 'આદ્ય તું, મધ્ય તું, અંત્ય તું, ત્રિકમા! એક તું એક તું એક પોતે' એ પદમાં કૃષ્ણજીની મુખચંદ્રિકામાં કોટિ રવિ-શશી વસે છે એમ કહેવા સાથે એમને અખિલ અનાદિ આનંદમય કહેવામાં આવ્યા છે ને સગુણ-નિર્ગુણ સ્વરૂપને જોડાજોડ મૂકવામાં આવ્યા છે. વેદનો હવાલો આપવામાં આવ્યો છે તે સાથે 'પૂરણ પુરુષોત્તમ પ્રેમદા શું રમે' કહી પ્રેમલક્ષણા-ભક્તિમાર્ગનો આધાર ટકાવી રાખવામાં આવ્યો છે. 'નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો ?' 'તે જ હું' 'તે જ હું' શબ્દ બોલે' એ પદમાં ઇન્દ્રિયાતીત વ્યાપક વિભુતત્ત્વનું વર્ણન મળે છે —

> બત્તી વિણ, તેલ વિણ, સૂત્ર વિણુ જો વળી,
> અચળ ઝળકે સદા વિમળ દીવો,
> નેત્ર વિણ નીરખવો, રૂપ વિણુ પરખવો,
> વણજિહ્વાએ રસ સરસ પીવો.
> અકળ અવિનાશી એ, નવ જાયે કળ્યો,
> અરધઉરધની મધ્યે મહાલે.

તો બીજી બાજુથી 'શ્યામના ચરણમાં ઇચ્છું છું મરણ રે, અહીંયાં કો નથી કૃષ્ણ તોલે' અને 'પ્રેમના તંતમાં સંત ઝાલે' એવા પ્રેમલક્ષણા કૃષ્ણભક્તિના ઉદ્‌ગારો પણ સાંપડે છે.

'અખિલ બ્રહ્માંડમાં એક તું શ્રીહરિ, જૂજવે રૂપે અનંત ભાસે' એ પદમાં પણ 'પ્રીત કરું, પ્રેમથી પ્રગટ થાશે' એમ પ્રેમભક્તિનો આશ્રય વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે ને 'ત્રિવિધ રચના કરી, વિવિધ રસ લેવાને શિવ થકી જીવ થયો એ જ આશે' એમ લીલાવતારની વાત ગૂંથવામાં આવી છે, તો વેદાદિ શાસ્ત્રોનો હવાલો આપી, વિવર્તવાદની વિચારસરણી સ્પષ્ટ રૂપે મૂકવામાં આવી છે :

દેહમાં દેવ તું, તેજમાં તત્ત્વ તું,
શૂન્યમાં શબ્દ થઈ વેદ વાસે,
પવન તું, પાણી તું, ભૂમિ તું ભૂધરા,
વૃક્ષ થઈ ફૂલી રહ્યો આકાશે.

વેદ તો એમ વદે, શ્રુતિ-સ્મૃતિ સાખ દે,
કનક-કુંડળ વિશે ભેદ ન્હોયે,
ઘાટ ઘડિયા પછી નામરૂપ જૂજવાં,
અંતે તો હેમનું હેમ હોયે.

'નામ પામ્યો પણ રામને નવ લહ્યા, વૈષ્ણવ કેરું બિરુદ પાળે' એ પદમાં રામ, વૈષ્ણવ, કીર્તનગાન વગેરેના ઉલ્લેખો હોવા છતાં એનું લક્ષ્ય તો અદ્વૈત-વિચાર હોવાનું પ્રતીત થાય છે: 'પંડમાં પ્રભુ પણ પ્રગટ પેખે નહીં" દ્વૈત ભાવે કરી માળ ઝાલે' તથા

જો નિરાકારમાં તેહનું મન ગળે, દ્વૈત સંસારની ભ્રાંતિ ભાંગે,
દાસ નરસૈંયો ચરણ તેને નમે, જ્ઞાનવૈરાગ્યની જ્યોત જાગે.

ભક્તિથી ઉપર જ્ઞાનવૈરાગ્યને મૂકવામાં પણ વેદાંતવિચારનું સમર્થન થયેલું છે.

'આજ સખી શ્રીવૃંદાવનમાં મધરાતે મોરલી વાગે રે'માં કૃષ્ણલીલાનો સંદર્ભ છે, પણ એમાં નિરૂપાયેલ યોગાવસ્થા તથા મુક્તિપ્રાપ્તિ એ પદને ભક્તિમાર્ગથી દૂર લઈ જાય છે:

જાગૃતિ, સ્વપ્ન, સુષુપ્તિ, તુરીયા, ઉન્મનીએ તાળી લાગી રે,
ત્રિગુણરહિત થયું મન મારું મનની ભ્રમણા ત્યાં ભાગી રે.
જ્યાંજ્યાં દૃષ્ટિ પડે, મારી સજની ! મુક્તિ તણાં સર્વે મોતી રે.

એ જ રીતે 'સાંભળ, સહિયર, સુરત ધરીને, આજ અનોપમ દીઠો રે'ની પ્રેમ-એનું માળખું પ્રેમલક્ષણા ભક્તિનું છે, પરંતુ એનો મસાલો તો વેદાંત-વિચારનો છે, કેમકે એમાં એ 'અનોપમ'ને નવધાથી ન્યારો, દૃષ્ટિમાં ન આવે એવો તથા ક્ષર-અક્ષરની ઉપર વર્ણવવામાં આવ્યો છે અને એના અકળ, અવિકારી સ્વરૂપને માર્મિક રીતે પ્રગટ કરવામાં આવ્યું છે:

એતદ્

જ્યાં લગી જ્યમ છે ત્યમનો ત્યમ છે,
વધે-ઘટે નહીં વહાલો રે,
આવે ના જાયે, જાયે ના આવે,
નહીં ભર્યો, નહીં ઠાલો રે.

બીજાં કેટલાંક પદો તો એવાં છે કે એમનો આપણી વેદાંત-પ્રભાવિત જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં સરળતાથી સમાસ થઈ શકે. એ પદોમાંની થોડી ઉક્તિઓ જ જોઈએ :

* તેહ તું, તેહ તું, જેહને જોતો ફરે,
આતમ-અનુભવે જો વિચારી.

* તાહરા ખેલમાં તું જ ભૂલો પડ્યો,
અણુછતો જીવપણે જઈને વળગ્યો.

* વસ્તુસ્વરૂપ થઈને આ તું જ વિલસી રહ્યો,
અખિલ બ્રહ્માંડમાં ને વિશ્વ બાધે.

* જાગીને જોઉં તો જગત દીસે નહીં,
ઊંઘમાં અટપટા ભોગ ભાસે,

* ચિત્ત ચૈતન્યવિલાસ-તદ્રૂપ છે,
બ્રહ્મ લટકાં કરે બ્રહ્મ પાસે.

* હું ખરે, તું ખરો, હું વિના તું નહીં,
હું રે હઈશ તાંહાં લગી તું રે હઈશે.

* સગુણ શમતાં ગયો છે નિર્ગુણ શમી,
સુખપૂરણ રહ્યો રે અનિર્વાચી.

* જીવ શમતાં શિવ-સાંસો સમાઈ ગયો,
ટળી જાય દ્વન્દ્વ, એ નામ દોયે.

* વસ્તુ વિચારતાં વસ્તુરૂપ થાશે રે વસ્તુ પોતે.

'અણુછતો' 'વસ્તુ' 'ચિત્ત-ચૈતન્ય' આ બધી પરિભાષાઓ પણ લાક્ષણિકપણે જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારાની છે.

જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં પણ વિશિષ્ટ ફણગારૂપ લેખાય એવાં એકબે પદો અહીં છે. અખા જેવા જ્ઞાનમાર્ગી કવિએ પ્રેમલક્ષણા ભક્તિની પરિભાષાનો આશ્રય લીધો છે. નીચેની પંક્તિઓ એની યાદ અપાવે છે :

સ્વામીનું સુખ હતું માહરે,
ત્યાં લગી હદ હતી રાત કેરી.
સ્વામીના સુખ તણો સ્વાદ ભાગી ગયો,
જ્યારે ઓચિંતો ઉદિયો સૂર વેરી.
સૂરના તેજમાં સાવ સમરસ થઈ,
સહેજમાં પિયુ મારો ગયો ખોવાઈ,
પિયુને પગલે હું ખોળવાને ગઈ,
પિયુને ખોળતાં હું ખોવાઈ.

'રાતલડી અંધારી રે વેરણ વહી ગઈ રે, ઊગ્યા ઊગ્યા અગોચરના સૂર' એ પદ રહસ્યવાદી કવિતાધારામાં જાય એવું છે.

વિસ્મયજનક વાત તો એ છે કે એક પદમાં જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં કેટલીક વાર જોવા મળતો મૂર્તિપૂજાવિરોધ પણ વાચા પામ્યો છે—

પ્રતિદિન જડ કને જઈ કરી માગતો,
ઈશ ! તું સહાય થાજે સદા રે.

તોય પણ દુઃખ તો લેશ ટળતું નથી ..

ને કર્મવાદના આશ્રયની પણ ટીકા થઈ છે – 'કામ કથળ્યા પછી ભવિષ્યને ભાંડતો પૂર્વનાં કર્મનું નામ લઈ રે.'

શાલિગ્રામને સાથે લઈને ફરનાર નરસિંહ મૂર્તિપૂજા વિશે આવું વિચારે અને 'પ્રેમરસ પાને, તું મોરના પિચ્છધર, તત્ત્વનું ટૂંપણું તુચ્છ લાગે' એમ કહેનાર 'જ્યાં લગી આત્મતત્ત્વ ચીન્યો નહીં ત્યાં લગી સાધના સર્વ જૂઠી' ને 'તત્ત્વદર્શન વિના રત્નચિંતામણિ જન્મ ખોયો' એમ કહી સેવાપૂજાની ઉપર જ્ઞાનને મૂકે એ જરા મૂંઝવણભર્યું છે. આને અસંગતિ કે વિચારની ચુસ્તતાનો અભાવ ગણવો કે નરસિંહની દૃષ્ટિનો વિકાસ ગણવો કે આ પદોમાં કર્તૃત્વનો કોયડો હોવાનું માનવું ! જો કે ગુજરાતી વિવેચને તો નરસિંહનાં આ જ્ઞાનાત્મક પદોમાં નરસિંહની આર્ષદૃષ્ટિ જોઈ છે.

આ જ્ઞાનાત્મક-બોધાત્મક પદોમાં કવિતાકલાની અપેક્ષા ઝાઝી રાખવાની હોતી નથી, પરંતુ અહીં વિવિધ રીતે કવિતાકલાનો લાભ લેવાયો છે. એક તો, વિચારના આલંબનરૂપ પદાર્થ, પરિસ્થિતિ વગેરેનું ચિત્રાંકન કરવામાં આવ્યું છે. પશુ-અવતારનાં, વૃદ્ધત્વનાં વગેરે ચિત્રો આનાં ઉદાહરણરૂપ છે. ભક્તિભાજન કૃષ્ણનાં પણ થોડાંક રૂપવર્ણન મળે છે નીચેના પદમાં કૃષ્ણનું રૂપ પણ પ્રાસરચનાનો લાડ પામેલું પ્રસન્નકર વર્ણન થયેલું છે :

ભજ રે ભજ તું ભૂતળમાં, જેની જશોદા માવડલી,
શ્યામવર્ણું, મનોહર મુખડું, ચરાવે ગોકુળ ગાવડલી,
મસ્તક મુગટ, કુંડળ કાને, ઓઢણુ આછી ધાબડલી,
દાણ મિષે ગોપીને ગ્રહતો, લાવે નિત્ય રાવડલી.

કૃષ્ણનું નીચેનું ચિત્ર તો આંખમાં વસી જાય એવું છે :

મોરના પીંછનો મુગટ મસ્તક ધર્યો,
મકરાકૃત કુંડળ શ્રવણ ઝળકે,
નિલવટ તિલક તે સુભગ કેસર તણું,
કંઠ મુક્તાફળ હાર લળકે,
પીતાંબર પલવટ શોભિત કટિતટ,
લલિત ત્રિભંગી વહાલો વેણુ વાયે,
કદંબના દ્રુમ તળે રાધિકા રસભરી,
હરજીને સંગ આલાપી ગાયે.

હરજીને સંગ રસભરી રાધિકાને મૂકીને કવિએ ચિત્રને અદ્ભુત શોભા અર્પી છે.

બીજું, દષ્ટાંતાદિકનો આશ્રય લેવાયો છે. આ પૂર્વેના નિરૂપણમાં કેટલાંક અર્થસમર્પક ને ધ્યાનાર્હ દષ્ટાંત-રૂપકની નોંધ લેવાઈ ગઈ છે. એ સિવાય 'અનંત નામનું ઓસડ મારે' એ પદમાં હરિનાં જુદાંજુદાં નામ સાથે વર્ણાનુપ્રાસથી જુદીજુદી ઔષધિઓનાં નામ જોડયાં છે તે મનોરંજક અવશ્ય છે, પણ એક સ્ફૂર્તીલું રૂપક તો 'અમે તો વહેવારિયા રામનામના'નું છે :

અમારું વસાણું સાધુ સહુ કોને ભાવે,
અઢારે વરણ જેને વહોરવાને આવે.
અમારું વસાણું કાળદુકાળે ન ખૂટે,
જેને રાજા ન દંડે, જેને ચોર ન લૂંટે.

ત્રીજું, પ્રસંગચિત્રણ દ્વારા બોધને પરોક્ષ રહેવા દેવાની વિશિષ્ટ રીતિનો પણ વિનિયોગ થયો છે. સીતા સતી પોપટને રામનામ પઢાવે છે એ આનું ઉદાહરણ છે. એમાં પોપટને પ્રસન્ન કરવા જે ચાટૂક્તિઓ યોજવામાં આવી છે એનાથી પ્રસંગનિરૂપણ મધુર બન્યું છે :

પોપટ, તારે કારણે લીલા વાંસ વઢાવું,
તેનું ઘડાવું, પોપટ ! પાંજરું, હીરારતને જડાવું,

પોપટ તારે કારણે, શી શી રસોઈ રંધાવું ?
સાકરના કરી ચૂરમાં, ઉપર ઘી પીરસાવું.

ચોથું, પ્રાસાનુપ્રાસની શોભા દાખલ કરવામાં આવી છે. 'આવલડી—જાવલડી'ના પ્રાસમાં લાડ છે, તો 'વાસડિયાં—સાસડિયાં'ના પ્રાસથી થયેલી રચનામાં તુચ્છકારના ભાવને ઉઠાવ મળ્યો છે.

છેવટે, અહીં ભાષાની શક્તિનો પણ અનેક સ્થાને પરિચય થાય છે. કેટલાંયે સૂત્રાત્મક, સુઘડ, સંક્ષિપ્ત, સ્મરણીય ઉપદેશવચનો — જ્ઞાનવચનો આપણને સાંપડે છે. ને વેદાંતવિચારનો પ્રભાવ બતાવતાં પદોમાં તો ઉપનિષદની વાણીની સરલ ભવ્યતાનો અનુભવ થાય છે. અનુભવનો છંદ રણકાર એમાં સંભળાય છે. આ કવિત્વ તો ઘણી ઊંચી કોટિનું છે.

૧૨. પ્રકીર્ણ પદો

બલિકથા, નૃસિંહકથા, કૃષ્ણની ગોકુળલીલા, રુક્મિણીવિવાહ, કંસવધ એ કથાપ્રસંગોને સંક્ષેપમાં આલેખતાં તથા વૃંદાવનમહિમા ગાતાં પદો અને હૂંડીપ્રસંગની પ્રાર્થનાઓ વગેરે કેટલીક રચનાઓ પ્રકીર્ણ વિભાગમાં આવે. એમાં નોંધપાત્ર ખાસ કશું નથી. એક પદ એના વિષય તથા નિરૂપણને કારણે નરસિંહના સમગ્ર રચનાસમૂહમાં સાવ જુદું તરી આવે છે તેની ખાસ નોંધ લેવી જોઈએ. એ પદમાં ભોળા શંભુની સરસ રીતે મજાક ઉડાવવામાં આવી છે:

જોગીન્દ્રપણું, શિવજી, તમારું મેં જાણ્યું રે,
જટામાં ઘાલીને શિવજી, આ ક્યાંથી આણ્યું રે ?
કોઈ લાવે કેડે ઘાલી, કોઈ લાવે હાથે ઝાલી રે,
માથામાં ઘાલીને શિવજી, ક્યાંથી તમે આણી રે ?
પીળા પટોળા ને અંગે છે ગોરી રે,
શાને છુપાવો શિવજી, છતી થઈ છે ચોરી રે.

શિવજીની જટામાંની ગંગા વિશે આ કટાક્ષો છે એ સ્પષ્ટ છે. લોકશૈલીના વિનોદની આ રચના એવી વિલક્ષણ છે કે એના નરસિંહકર્તૃત્વ વિશે શંકા થાય.

એતદ



એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨

એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨

સંપાદક
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૧
વર્ષ ૧૩ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૧/
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૧ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયન્ત પારેખ માલય, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૯, ૨૪૧૮૮

સંપાદકીય

છેલ્લાં થોડાં વરસથી સાંસ્કૃતિક વાતાવરણમાં પરિવર્તનો આવેલાં અનુભવી શકાય છે. ૧૯૬૦ પછીના બે દાયકા સુધી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાની બોલબાલા વધુ હતી. એને કારણે નવી દિશાઓ ખૂલી, સગજમાં બાઝેલાં જાળાં દૂર થયાં, જગત આખાને આવકારવા માટે તૈયાર થયા પણ એને લીધે કે બીજાં પરિબળોના પ્રભાવે આપણા સમગ્ર ભૂતકાળ, સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ, મધ્યકાલીન સાહિત્ય, લોકસાહિત્ય – આ બધાં બાજુ પર મુકાઈ ગયાં. બીજાને આવકારવા જતાં આપણાંઓનો તિરસ્કાર કરવો પડે એ ઘટના જ કેંક વિચિત્ર કહેવાય. ભૂતકાળની પરંપરાઓનો શાસ્ત્રીય, વ્યવસ્થિત અભ્યાસ આગલા દાયકાઓમાં ઝાઝો થયો ન હતો, જે થયો હતો એનો પ્રભાવ વરતાયો ન હતો. હરિવલ્લભ ભાયાણી, જયંત કોઠારી જેવા વિદ્વાનોના આગમન પછી જ મધ્યકાલીન સાહિત્યનો વ્યવસ્થિત અને શાસ્ત્રીય અભ્યાસ ગુજરાતીમાં જોવા મળ્યો. એવા અભ્યાસની આખી પરંપરા ઊભી થાય અને એ અભ્યાસ કરનારી એક નવી પેઢી તૈયાર થાય તે પહેલાં તો ભૂતકાળના ભારમાંથી વેળાસર મુક્તિ મેળવી લેવી જોઈએ એવા અવાજો સંભળાવા લાગ્યા. આ એવો સમયગાળો હતો જ્યારે આપણે આપણા સમગ્ર સાંસ્કૃતિક વારસાને, સાહિત્યની પરંપરાઓને ઉશેટીને ફેંકી દેવા માગતા હતા. પરંતુ ૧૯૮૦ પછી વાતાવરણમાં પરિવર્તનો આવવા માંડ્યાં, જગતભરમાં હવે પર્યાવરણીય સમતુલાની ચર્ચા થવા લાગી,

સમૂહમાધ્યમો તો આ ચર્ચા કરે પણ આ લખનારે ટ્રેનમાં – બસમાં પણ આવી ચર્ચાઓ સાંભળી છે – હવે પ્રશ્ન ટકી રહેવાનો હતો એટલે ભીજાનાં પરંપરાગત સ્રોતસ્થાનોની શોધ આરંભાઈ; બદલાતા સંદર્ભને ધ્યાનમાં રાખતા ગાંધી-વિચાર વધુ પ્રસ્તુત પુરવાર થવા માંડયો. સ્થાપત્યમાં આપણા વાતાવરણ સાથે સંવાદી નીવડે એવી ડિઝાઈનો, સામગ્રીનો પ્રસાર થવા માંડ્યો. આની સાથે સાથે સાંસ્કૃતિક પુનર્વિચાર આરંભાયો.

આગલા દાયકાઓના સાહિત્ય સાથે નવમા દાયકાના સાહિત્યને સરખાવીશું તો જણાશે કે કેટલાક જૂના પ્રવાહો ફરી વહેવા માંડયા છે. રૂપરચનાના મહત્ત્વનો તો ક્યારેય અસ્વીકાર થઈ જ ન શકે, પ્રાચીન કાળથી એનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું હતું પણ વચગાળામાં એનો પ્રસાર આત્યંતિક ભૂમિકાએ જઈને કરવામાં આવ્યો હતો; કારીગરી–કસબ–ટેકનિકને જ સર્વેસર્વા ગણીને સાહિત્યમાં આલેખાતા માનવની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી હતી. પણ સાહિત્યમાં, કળામાં માનવીય મહત્ત્વને વિસારે પાડી જ ન શકાય એ સાદી વાત હવે સમજાવા માંડી. ખાસ કરીને કથાસાહિત્યમાં વસ્તુસંકલના, ચરિત્રચિત્રણ વગેરે વિભાવનાઓ એક જમાનામાં નાતાથી સારોત, આલાં રોબ્બ ગ્રિયે, એોતર્ગા ગ્રેસેટ વગેરેને કારણે કાળગ્રસ્ત લાગવા માંડેલી તે ધીમે ધીમે પુનઃસ્થાપિત થતી લાગે છે. 'સાહિત્યવિવેચનમાં કૃતિબાહ્ય વિવેચનના મહત્ત્વનો સ્વીકાર કરીને ઐતિહાસિક, તુલનાત્મક અધ્યયન પદ્ધતિઓને આવકારવામાં આવે છે.

૧૯૭૦ પછી ગુજરાતમાં અને ભારતમાં કેટલાં બધાં પરિવર્તનો આવી ગયાં. રાજકીય આંદોલનો, કટોકટી, અનામત પ્રશ્ને વર્ગસંઘર્ષો, કોમીહુલ્લડો, આંતકવાદ આ બધાંએ ભેગાં થઈને સરેરાશ માનવીને, માનવમૂલ્યોને ખતમ કરવા માંડયા હતાં. ભારત બહાર પણ પરિસ્થિતિ વણસેલી હતી ગુજરાતીમાં લલિતનિબંધોમાં જોવા મળેલા ચિંતનાત્મક અંશોમાં માનવમૂલ્યોની, માનવતાવાદની પ્રતિષ્ઠા થયેલી જોવા મળે છે – પરંતુ બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં આને લગતા પ્રશ્નોની ચર્ચા થયેલી જોવા મળતી નથી. આપણી ચેતના મોટે ભાગે રોમેન્ટિક વલણોથી પ્રભાવિત થઈ હતી. એટલે આવા સમસામયિક પ્રશ્નો પ્રત્યે જે પ્રકારનો અભિગમ કેળવાવો જોઈએ તે ભાગ્યે જ બન્યું. આનો અર્થ એવો નથી કે સમસામયિક પ્રશ્નોના અનુવાદો સાહિત્યમાં કે કળામાં પ્રગટવા જોઈએ. એ બધું આપણી ચેતનામાં ઢળવાનું જોઈએ. પછી કળામાં – સાહિત્યમાં પોતાની રીતે માર્ગ શોધી લેશે. આઠમા દાયકા દરમિયાન બનેલી ઘટનાઓનાં તાત્કાલિક પરિણામો ન જોવા મળે એ સમજી શકાય પણ નવમા દાયકાના

સર્જનમાં સુધ્ધાં બે-ચાર અપવાદને બાદ કરતાં પલટાતી જતી સામાજિક, સાંસ્કૃતિક ચેતનાની રૂપસૃષ્ટિ ઊઘડી લાગતી નથી.[૯]

આ દાયકામાં જોઈ શકાય છે કે કેટલાક આંતરિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને પરંપરાઓ, પરંપરાગત ઢાંચાઓ તરફ વળ્યા છે. તેમણે જેટલે અંશે સંકુલતાઓ પ્રગટાવી તેટલે અંશે સર્જન સમૃદ્ધિની દિશામાં ગતિ કરતું લાગ્યું. પણ આ પરંપરા ફેશનરૂપ બનીને આપણને વળગવા માંડી હતી. રાજકારણીઓએ વિશ્વના ખુલ્લા બજારમાં ભારતીયતાને, ભારતની પરંપરાઓને પ્રદર્શિત કરવા માંડી હતી; કરોડો રૂપિયાના ખર્ચે ઉત્સવો થયા હતા. થોડાક લોકો આ પરંપરાઓ વિશે જાણતા થયા પણ આ લોકો મ્યુઝિયમના આધુનિક પ્રેક્ષકો જેવા હતા – આગલું જુએ એટલે પાછલું ભૂલતા જવાનું. જે કંઈ સુશોભનાત્મક હતું તે તો ચીથરેહાલ પ્રજાના હાથમાં ડોલર અને પાઉંડ આપીને લઈ લીધું, સંગીતકારો-નૃત્યકારોને વિદેશમાં વારંવાર જવાનું થયું પણ આ બધું સપાટી પર જ રહી જતું હતું. આ બધી ઘટનાઓની સાક્ષી બનેલી ભારતીય પ્રજા ત્રિશંકુની સ્થિતિમાં મુકાઈ ગઈ. વીસમી સદીના આરંભે પણ આવી સ્થિતિ સર્જાઈ હતી અને આ સદીના અંતે પણ એવી જ સ્થિતિ જોવા મળી એ માત્ર જોગાનુજોગ કે બીજું કશુંક? એક બાજુએ દેશીપણાનો આગ્રહ રાખતા થયા અને બીજી બાજુ અંગ્રેજી માધ્યમનો પ્રચાર વધ્યો; ફાસ્ટ ફૂડથી માંડીને વૉશીંગ મશીન પાછળ ઘેલાં કાઢયાં અને બીજી બાજુ ગામઠી પોશાકોને હોંશેહોંશે અપનાવ્યા; ઢોંગી રાજકારણીઓ સ્વાર્થ ખાતર અને કેટલાક બુદ્ધિજીવીઓ શાંતિમય અસ્તિત્વ ખાતર બિનસાંપ્રદાયિકતાનો મહિમા કરતા રહ્યા અને પ્રજાનો મોટો વર્ગ વધુ ને વધુ સંપ્રદાયનિષ્ઠ બનવા માંડયો; કૉમ્પ્યુટર યુગનાં મંડાણ થયાં અને મૂળગામી શિક્ષણ વિસરાવા માંડ્યું. માનવવિદ્યાઓના અને સમાજવિદ્યાઓના અભ્યાસીઓ આવા વિરોધોની માહીને હજુ ખાસ્સી રીતે સંભાવી શકે. આ વાતાવરણને સાહિત્યકાર કેવી રીતે ઝીલે છે, એના વિશે વિચારે છે, છેલ્લા દાયકાઓમાં સાહિત્યકૃતિઓએ કેવા જગતની અને કેવા માનવીની છબિને મૂર્ત કરી છે એનો અભ્યાસ પણ કરવા જેવો છે. સાહિત્યવિવેચન પર દૃષ્ટિ કરીશું તો જણાશે કે કેટલાક વિષયોની ચર્ચાઓથી આપણે દૂર રહ્યા છીએ. સ્ત્રીઓને લગતી ચળવળો ઘણી ચાલી અને અત્યારે પણ ચાલે છે પરંતુ સાહિત્યમાં સ્ત્રીની છબિ કેવી રીતે મૂર્ત કરવામાં આવે છે તેની ભાગ્યે જ ચર્ચા ચાલી. જે સર્જકો આધુનિક ચળવળો સાથે સંકળાયેલા હતા તેમના સાહિત્યમાં આલેખાયેલી સ્ત્રીની છબિનો અભ્યાસ કરીશું તો ઘણા

બધા આંચકા અનુભવવાના પણ આવશે. તેમણે સ્ત્રીઓના પરંપરાગત, પુરુષકેન્દ્રી ખ્યાલને જ ઘૂંટ્યા કર્યો હતો. તેમના નાયકો સ્વપ્નમાં પોતાની પત્નીઓને સતી થતી જોતા હતા.

આ જ દાયકામાં પ્રજાની સંવેદનાને બુઠ્ઠી બનાવનાર ટી.વી. સંસ્કૃતિનું આક્રમણ વધ્યું અને આ છેલ્લાં વરસોમાં તો ચોવીસ કલાકમાંથી મોટાભાગનો સમય ટી.વી. સામે કેવી રીતે વીતાવી શકાય એની વ્યવસ્થા આપણે ઊભી કરી શક્યા છીએ. જીવનની પ્રત્યક્ષતાને તિલાંજલિ આપનારા, પોતાની સંવેદનાને બુઠ્ઠી બનાવનારા મધ્યમવર્ગની તથા પોતાના દીવાનખંડોમાં સરોવર-ધોધ-રણનાં દૃશ્યો ઇન્ટેરીઅર ડેકોરેશન દ્વારા ઊભાં કરવા માગતાં ડોળઘાલુ ભદ્રવર્ગની છબિ હવે આલેખવાની આવશે. નવમા દાયકાએ કેમ્પસ નોવેલ, પોલીટીકલ નોવેલનો મસાલો પણ ખાસ્સો પૂરો પાડ્યો છે — ચુનીલાલ મડિયામાં પોલીટીકલ નવલકથા લખવાની શક્તિ ભારોભાર હોવા છતાં તેઓ આપણને આપી શક્યા ન હતા, 'આ દાયકાના કથાસાહિત્યમાં આવી કોઈ મહત્ત્વપૂર્ણ કૃતિ રચાઈ નથી. ટ્રેજિક-કૉમિક મોડનાં મિશ્રણો પણ ખાસ્સાં પરિણામો જન્માવી શકે છે પણ આ દાયકાના કેટલાક આશાસ્પદ સર્જકો સુધ્ધાં બીતાં બીતાં ડગ ભરતાં લાગે છે; એમના અંતરના અવાજને અનુસરવા જતાં સમ-કાલીનો દ્વારા સ્વીકૃતિ નહીં મળે એવી દહેશત એમને નડતી લાગે છે. એક રીતે જોઈએ તો આગલા દાયકાઓમાં વરતાયેલું વિવેચનનું આધિપત્ય હજુ આજે પણ વરતાતું લાગે છે. આજે વિવેચકનું સ્થાન સંપાદકે લીધું છે. સર્જનાત્મક વિશેષોમાંથી જે પ્રગટવું જોઈએ એને બદલે વિવેચન સંપાદન દ્વારા રચાતા શાસ્ત્રને સર્જકો ઉપર લાદવામાં આવે છે; આ રીતે વિવેચન-સંપાદન સર્જકને માર્ગદર્શન, ધોરણો પૂરાં પાડનાર બનવા માંડે છે — આનાં ભયસ્થાનો ખૂબ જ જાણીતાં છે. બીબાંઢાળ રચનાઓ કેટલી બધી આ દાયકાનાં સામયિકોમાં જોવા મળી, એને પરિણામે સ્થગિતતા વરતાવા માંડી. આ સ્થગિતતાને જ ગતિ માનનારો એક વર્ગ—ચોક્કસ વર્ગ—પણ ઊભો થયો. આ વર્ગે અમુક પ્રકારની સામગ્રીનો અને શૈલીનો સત્યાગ્રહ રાખ્યો, એ રચનાઓ રૂપરચનાના સામાન્ય નિયમો પણ પાળતી ન હતી અને છતાં એમાં રૂપરચનાની સભાનતા પુરોગામીઓ કરતાં વિશેષ છે એવા દાવાઓ તારસ્વરે થતા જ રહ્યા. તળપદ જીવન, પરંપરાગત શૈલી-ઢાંચાઓના આગ્રહ રાખનારાઓએ વાસ્તવમાં જીવનનાં અન્ય પાસાંનો વિચાર સરખો કર્યો ન હતો, પશ્ચિમમાં રૂપરચનાવાદીઓ પછી આવેલા સંરચનાવાદીઓ જીવનનાં, જગતનાં અન્ય પાસાંઓને પણ સાહિત્યવિવેચનમાં આવરી લેવા માગતા હતા અને એ દ્વારા સાહિત્યકૃતિને એના

મેવહૂ

સમગ્ર સંદર્ભમાં આલેખવા માગતા હતા પરંતુ આપણા કહેવાતા ક્રાંતિકારીઓ, બધું તળેઉપર કરીને જોનારાઓ સમાજવિદ્યાઓમાં–માનવવિદ્યાઓમાં પ્રવેશવા તૈયાર ન હતા. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે ન તો પરંપરાગત દૃષ્ટિને ધાર નીકળી કે ન તો આધુનિકતા ઘુંટાઈ. હવે એમ લાગે છે કે આ બધું અંદરથી પ્રગટવાને બદલે આરોપિત હતું, સાહિત્યરતિ કરતાં બીજી રતિઓની માત્રા અનેકગણી હતી એટલે સાહિત્યનો તો કોળિયો જ થઈ ગયો.

નવમા દાયકાના ભિન્નભિન્ન પ્રવાહોને આલેખતી વખતે એક મર્યાદાનો સ્વીકાર અહીં બધા જ લેખોમાં જોવા મળશે – વાસ્તવમાં તો આ દાયકાનું પ્રમાણભૂત ચિત્ર આપવા માટે સામયિકો જ આધારસામગ્રી બનવાં જોઈએ. પણ ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનનાં ટાંચાં સાધનોને કારણે સામયિકને બદલે પુસ્તકો ઉપર જ આધાર રાખવો પડે છે. જો આપણી પાસે દર વર્ષે સામયિકોની લેખસૂચિ મળતી રહે અને વર્ષની ઉત્તમ (ભલે વ્યક્તિગત રુચિની મર્યાદાઓની છાયા એમાં ભળેલી હોય) કૃતિઓનાં સંકલન થતાં હોય તો આવા પ્રવાહોનું આલેખન સારી રીતે કરી શકાય. સુમન શાહે 'સંધાન' પ્રવૃત્તિ દ્વારા ગુજરાતી વિવેચન સાહિત્યની આ પ્રકારની ઊણપ દૂર કરવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ એની (માત્ર સંપાદકની નહીં) અનિયમિતતાએ આ પ્રવૃત્તિને પ્રભાવક પુરવાર ન કરી. આમ છતાં આ સમયગાળાના બધા પ્રવાહોને એક સાથે જોઈશું તો લાગશે કે કવિતાપ્રવાહ ખાસ્સો સમૃદ્ધ છે. ટૂંકી વાર્તામાં એક જ પ્રકારની વાર્તાઓ સામયિકોમાં દેખા દેવા માંડી છે એવું કવિતાના ક્ષેત્રે (જોકે ગીત-ગઝલમાં અંગત, વ્યક્તિગત અવાજ પ્રમાણમાં ઓછા જોવા મળે છે) જોવા મળતું નથી પરિણામે એકબીજાથી ભિન્ન પડતાં કેટલાં બધાં કાવ્યવિશ્વો અહીં જોવા મળે છે. આ કવિ કથનાત્મકતાનો ઉપયોગ સફળતાથી કરી શક્યો છે; આ કવિતા નગરજીવન પૂરતી સીમિત નથી, કેટલાય કવિઓ તો અકૃત્રિમ રીતે તળપદ જીવનને સારી રીતે આલેખી શક્યા છે; આપણા પ્રાકૃત અનુભવોને સંકુલ રૂપ આપવાની મથામણ ચાલતી જ રહી છે. દલિત–પ્રતિબદ્ધ કવિતાનો જુદો ચોકો ન પાડીએ તો પણ એમાંના કેટલાક કવિઓનો આગ્રહ છે કે તેમની કવિતા એ જ નામે ઓળખાય. આ પ્રવાહમાંથી સહેજ પણ વાચાળતામાં સરી પડ્યા વિના કૃતિઓ રચનારા કવિઓ પણ મળી આવ્યા છે; એ વાત સાચી છે કે આ ગાળાના ઘણા બધા કવિઓ ગીત–ગઝલના સ્વરૂપને ચકાસી રહ્યા છે. આરંભના ગાળામાં અછાંદસ કવિતા લખનારા પણ ગીતગઝલ કે છાંદસ અભિવ્યક્તિ તરફ વળ્યા છે.

નવમા દાયકાની કવિતાની સરખામણીમાં ટૂંકી વાર્તા સ્થગિત લાગે છે; આધુનિકતા, હતાશા, નિર્વેદ, અસ્તિત્વની વિફળતા જેવા વિષયવસ્તુઓની

મર્યાદામાં પુરોગામી વાર્તા પુરાઈ રહી હતી, હવે આવું કોઈ વળગણ આ સમયગાળાના વાર્તાકારને નથી, દુર્બોધિતા કળાત્મકતાનો પર્યાય બને એવી સ્થિતિમાંથી તે ઊગરી ગયો છે એ વાત સાચી; આ વાર્તાકાર પરંપરાગત કથનાત્મક માળખાંઓ અપનાવી, પોતાની આસપાસ જોવા મળતા વાતાવરણને સંવાદી રહીને વિષયવસ્તુઓનાં આલેખનો કરી રહ્યો છે. એ વાત સાચી કે તેની અનુભૂતિઓનું વિશ્વ મર્યાદિત છે; રૂપરચનાની વધુ પડતી સભાનતાએ પ્રતીકાત્મક શૈલી કે કાવ્યાત્મક નિરૂપણ આદિના આગ્રહે તેની વાર્તાને વધુ પડતી ટૂંકી બનાવી દીધી છે. વિશ્વમાં સિદ્ધહસ્ત વાર્તાકારોની વાર્તાઓ ગુજરાતી વાર્તા જેટલી ટૂંકી ભાગ્યે જ જોવા મળે છે – આને કારણે ઉત્તમ ટૂંકી વાર્તાના અનુવાદ છેલ્લા બે દાયકામાં કેટલા બધા ઓછા થઈ ગયા છે. આની પાછળ રુચિની મર્યાદા, વાચનનો અભાવ, અનુવાદ કરવાની અશક્તિ, ઘરદીવડાને પૂજવાની વૃત્તિ, સામયિકોનો અભાવ – ઘણાં બધાં કારણો ભાગ ભજવતાં હશે. સાથે સાથે આગલા દાયકામાં પ્રથમ પંક્તિના ગણાતા વાર્તાકારો પાસેથી એવું કશું અદ્‌ભુત – અસામાન્ય આપણને પ્રાપ્ત થતું નથી. એટલે જે કંઈ પ્રાપ્ત થશે તે આ નવા વાર્તાકારો પાસેથી જ પરંતુ આ નવા વાર્તાકારોની નબળી કૃતિઓને વધારે પડતા લાડ કરવાનું વલણ પણ ટૂંકી વાર્તાને અવરોધે છે – નવમા દાયકામાં પ્રગટ થયેલા સંગ્રહોને આધારે નહીં પણ સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલી રચનાઓને આધારે એમ લાગે કે કેટલાક સર્જકોએ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાની પરંપરાને આત્મસાત્ કરી નથી, એને કારણે વિકાસ, ગતિને બદલે સ્થગિતતાનો અનુભવ થાય છે.

આ જ દાયકામાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની શતાબ્દી ઊજવાઈ. સો વર્ષના સમય-ગાળામાં પણ ગુજરાતી, ભારતીય ચેતનાને સર્વાશ્લેષી પરિઘમાં સમાવી શકે એવી કૃતિઓ બહુ ઓછી પ્રાપ્ત થઈ છે. આ દાયકામાં પ્રગટ થયેલી નવલકથાઓ ઉપર દૃષ્ટિપાત કરતા લાગે છે કે આગલી પેઢીના નવલકથાકારોએ સાવ સામાન્ય કક્ષાની કૃતિઓ આપીને નવલકથાકાર તરીકેનું પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવાનો જ પુરુષાર્થ બતાવ્યો છે. નવલકથાના વ્યવસાયીકરણે આ સ્વરૂપની શક્યતાઓને પ્રગટ થવા દીધી નથી; કયારેક એવું બન્યું છે કે કોઈ સર્જકને અકાળે વધુ પડતી કીર્તિ પ્રાપ્ત થઈ જાય અને એને પરિણામે બીજી જ રચનાથી તેની સર્જકતાનાં વળતાં પાણી થવા માંડે. મુનશી, રમણલાલ દેસાઈ, મડિયાની નવલકથાઓમાં આ પ્રકારનું લક્ષણ જોવા મળ્યું ને હતું એટલું તો કબૂલવું પડે. નવલકથાના સ્વરૂપમાં રહેલી નમનીયતાને કારણે અહીં સર્જક ધારે તો ઘણું બધું કરી શકે એમ છે લોકપ્રિય, ડિટેકટીવ, મેલોડ્રામેટિક ઢાંચાઓનો ઉપયોગ કરીને પણ પડકાર ઝીલી શકાય છે.

૨

. પણ સૌથી વધારે મુશ્કેલી નાટકના ક્ષેત્રે જોવા મળી છે. સૂક્ષ્મતા અને સંકુલતાના ભલે મોટા મોટા દાવા થતા હોય છતાં એમાં હરખાઈ ઊઠીએ એવું કશું જોવા મળતું નથી. લોકનાટ્યના સ્વરૂપનો ઉપયોગ શરૂ થયો છે, ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં લોકનાટ્યનો ઉપયોગ કેવી રીતે થાય છે અને ગુજરાતી નાટક ક્યાં નબળું પુરવાર થાય છે એનો અભ્યાસ કરવા જેવો છે – પણ આને માટે ભારતીય રંગભૂમિનો મહોત્સવ જો ગુજરાતને આંગણે થાય તો નાટકની શક્યતાઓનો આપણને પ્રત્યક્ષ પરિચય થાય, પ્રજાની રુચિ વિકસે અને તો પછી એ રુચિની ઢાલ ધરીને જે કંઈ રજૂ થઈ રહ્યું છે તે બંધ થાય.

આ દાયકાના નિબંધ, વિવેચન, સામયિકોની પરિસ્થિતિ કટોકટીભરી એટલા માટે કે નવી પેઢીએ (૧૯૫૫ પછી જન્મેલાઓની) ખાસ કશું નોંધપાત્ર અર્પણ કર્યું નથી. સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યિક સંદર્ભને આત્મસાત્ કરવાનું વલણ જ જ્યાં જોવા મળતું નથી ત્યાં ભારતીય કે વૈશ્વિક સંદર્ભની વાત ક્યાં કરવાની? સાહિત્યનો પ્રસાર પશ્ચિમની જેમ આપણે ત્યાં પણ વિદ્યાસંસ્થાઓને કારણે, એ સંસ્થાઓ દ્વારા જ વિશેષ તો થઈ રહ્યો છે, વર્તમાનપત્ર જેવું સમૂહમાધ્યમ આ દિશામાં ઘણું કરી શકે, પણ મોટા ભાગનાં સમૂહમાધ્યમોને સાહિત્યકૃતિઓ, સાહિત્યના પ્રશ્નો કરતાં વધુ રસ સર્જકોમાં હોય છે; એમની સનસનાટીભરી ઘટનાઓમાં હોય છે. પરિણામે સાહિત્યરસ કરતાં વિશેષ તો નિંદારસ જોવા મળે છે.

નવમા દાયકાના આ સંપાદનમાં ઊણપો છે – ધાર્યા કરતાં ઘણું મોડું આ પ્રકાશન થઈ રહ્યું છે, આને પૂરક નીવડે એ રીતે બે સંકલનો, નવમા દાયકાની કવિતાનાં અને ટૂંકી વાર્તાનાં, પ્રગટ થવાની તૈયારીમાં છે, ત્યારે કેટલાંક ચિત્ર વધુ સ્પષ્ટ થશે. અત્યારે તો શક્ય તેટલો આ પ્રયત્ન સૌની આગળ રજૂ કરીએ છીએ.

(૨૯-૧૦-૯૨) — શિરીષ પંચાલ

કવિતા

શિરીષ પંચાલ

સાહિત્યના ઇતિહાસમાં કોઈ પણ દાયકો એ નિર્ણાયક સંમયગાળો હોતો નથી. જે તે દાયકાના આરંભે કોઈ મહત્ત્વની પરંપરા આરંભાય અને ન પણ આરંભાય; કોઈ નવો અવાજ અધવચ્ચેથી પણ સંભળાવા માંડે. આમ છતાં સગવડ ખાતર આવું વિભાગીકરણ કરીએ તો એનાં ભયસ્થાનો ઓછાં નથી. ધારો કે ૧૯૮૧થી ૯૦ સુધીની કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે કશો ઊહાપોહ કરવો હોય તો કેવી રીતે કરી શકાય? ગ્રંથસ્થ રચનાઓને ધ્યાનમાં રાખવી કે અગ્રંથસ્થ રચનાઓ પણ સામે રાખવી? વળી, કઈ કવિતાને આ દાયકાની ગણાવવી? સમકાલીનતાને બાજુએ રાખીએ તો પણ આ દાયકામાં ઘણા પ્રવાહો આવીને ભળ્યા છે. આ બધા પ્રવાહોને જુદા પાડીને ઓળખી લેવા જોઈએ.

એક પ્રવાહ જૂની પેઢીના કવિઓનો છે: સુંદરમ્, ઉમાશંકર જોશી, સુંદરજી બેટાઈ, જયંત પાઠક, ઉશનસ્, અમૃત ઘાયલ, પૂજાલાલ, નાથાલાલ દવે, ગની દહીંવાળા વગેરે કવિઓ આ પહેલા પ્રવાહમાં આવે.

બીજો પ્રવાહ છે આધુનિક સંવેદનાને આકારનારી પહેલી પેઢીના કવિઓનો: રાજેન્દ્ર શાહ, નિરંજન ભગત, પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠક

વગેરે – પરંતુ આ સંવેદનાને વિશેષ ઘાટ આપનારા કવિઓ બીજા તબક્કે આવ્યા હતા. લાભશંકર ઠાકર, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર, રાવજી પટેલ જેવા કવિઓએ સમકાલીન અનેકઅનુગામી કવિઓ ઉપર ખાસ્સો પ્રભાવ પાડ્યો હતો. સુરેશ જોષી કવિ તરીકે નહીં પણ વિવેચક તરીકે મહત્ત્વનું પ્રભાવક પરિબળ રહ્યા હતા. ધીમે ધીમે આધુનિક અને પરંપરાગત ઢાંચાઓનો સમન્વય કરનારા કવિઓ આવવા માંડ્યા. રમેશ પારેખ, અનિલ જોશી, રાજેન્દ્ર શુક્લ, ચિનુ મોદી, મનોજ ખંડેરિયા, રઘુવીર ચૌધરી, ચંદ્રકાંત શેઠ વગેરે કવિઓને આવા પ્રવાહમાં સમાવી શકાય. આ બધા જ પ્રવાહોમાં સબળ-નિર્બળ કવિઓ જોવા મળશે.

ત્રીજો પ્રવાહ છે આ બંને પેઢીઓના કવિઓના વારસાને ઝીલનારા કવિઓનો, જ્યાં આ વારસો ધૂંસરી જેવો લાગ્યો ત્યાં એ ફગાવી દઈને આ કવિઓ આગળ વધ્યા છે. આ પ્રવાહમાં ઘણા કવિઓનાં નામ ઉમેરી શકાય: ભૂપેશ અધ્વર્યુ, યજ્ઞેશ દવે, વિનોદ જોશી, દિલીપ ઝવેરી, હરીશ મીનાશ્રુ, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, જયદેવ શુક્લ, ઇન્દુ ગોસ્વામી, ભીખુ કપોડિયા, અજિત ઠાકોર, ભરત નાયક, દિલીપ ઝવેરી, કાનજી પટેલ, મુકેશ વૈદ્ય, જયેન્દ્ર શેખડીવાળા, યોગેશ જોષી, કિસન સોસા, સરૂપ ધ્રુવ, મુકુલ ચોકસી, બકુલ ટેલર, મેઘનાદ ભટ્ટ, મણિલાલ પટેલ, દલપત પઢિયાર, દલપત ચૌહાણ, સત્યજિત શર્મા, હર્ષદ ત્રિવેદી, મનહર જાની, હેમંત ધોરડા, હેમેન શાહ, કિશોરસિંહ સોલંકી, મનોહર ત્રિવેદી, શિલ્પીન થાનકી, ફારૂક શેખ, હેમેન શાહ, બારીન મહેતા, હનીફ સાહિલ, વિજુ ગણાત્રા, ભરત યાજ્ઞિક વગેરે વગેરે. આમાં મોટા ભાગના કવિઓના કાવ્યસંગ્રહો આ જ દાયકામાં પ્રગટ થયા છે, જ્યારે પ્રબોધ પરીખ, બકુલ ટેલર, નિખિલ ખારોડ જેવા કવિઓ હજુ અગ્રંથસ્થ છે. મુકેશ વૈદ્ય, ભરત નાયક, કાનજી પટેલ, કમલ વોરા જેવા કવિઓના સંગ્રહો ૧૯૯૧માં પ્રગટ થયા હોવા છતાં તેમની મોટા ભાગની રચનાઓ આ દાયકામાં લખાઈ હોવાને કારણે તેમનો સમાવેશ અહીં કર્યો છે.

આ પ્રવાહોની સમાંતરે કવિતાને નામે ગમે તે ઘસડી નાખનારાઓનો એક પ્રવાહ પણ જોઈ શકાશે. કોઈ પણ સમયગાળામાં, કોઈ પણ ભાષામાં આવું જોવા મળે જ. સામયિકોના સંપાદકોની વ્યવહારુ નીતિઓ, પ્રકાશન માટે મળતી ઉદાર આર્થિક સહાય, સમૂહમાધ્યમોનો અને શિક્ષણનો પ્રસાર–આવાં પરિબળોએ પણ કાવ્યપ્રકાશનને અત્યંત સરળ બનાવ્યું છે. એટલે એવા નબળા કવિઓની અહીં ઉપેક્ષા જ કરવામાં આવી છે. નવમા દાયકાની જ કહી શકાય એવી કવિતા આપણને ત્રીજા પ્રવાહમાંથી જ મળી આવે. પહેલા બે પ્રવાહના

કેટલાક કવિઓએ ઉત્તમ રચનાઓ આપી છે એ કબૂલ; બીજા પ્રવાહના કવિઓએ જ્ઞાનની, સંવેદનાની, ભાષાભિવ્યક્તિની ઘણી અપરિચિત ભોમકાઓ દેખાડી છે એ પણ કબૂલ; યુરોપ–અમેરિકાના કળાસાહિત્ય–ફિલસૂફીનો પ્રભાવ તેમની કવિતા પર દેખાઈ આવે છે. ક્યાંક કવિઓએ આ બધું કાલવીકાલવીને પોતાની ચેતનામાં આત્મસાત્ કર્યું છે તો ક્યાંક નરી સપાટી પર પણ કેટલુંક રહી ગયું છે. ત્રીજા પ્રવાહના કવિઓ પણ ઇષ્ટ–અનિષ્ટ બંને પ્રભાવ ઝીલે છે પણ તેમાંથી કેટલાકને દૂરના–નજીકના પુરોગામીઓ વિશે, દીર્ઘકાળથી ચાલી આવેલી પરંપરાઓ વિશે અને જૂના દાયકાથી વિસ્તરેલી આધુનિક પરંપરા વિશે, જીવન–જગત વિશે કેટલાક પ્રશ્નો થવા માંડ્યા : જે આધુનિકતાના જુવાળે આગલી પેઢીને અભિભૂત કરી નાખી હતી તેના કેટલા અવશેષો જીવંત છે અને કેટલા અવશેષો અભિભૂત થઈ ગયા છે? જે કાવ્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યવિવેચન વારસામાં અપનાવ્યાં હતાં તેને કારણે કાવ્યપ્રવૃત્તિ કુંઠિત તો નથી થઈ ને? શુદ્ધ કવિતા અને પ્રતિબદ્ધ કવિતાના ધ્રુવોએ કાવ્યપદાર્થને સમજવામાં વિઘ્નો તો ઊભાં નથી કર્યાં ને?

કોઈ પણ દાયકાની કાવ્યસમીક્ષા માટે વધુ સારો રસ્તો તો દર વર્ષે નોંધપાત્ર રચનાઓનાં સંકલનો કરવાનો હોવો જોઈએ. ૧૯૮૪ની કવિતાનું આવું એક સંકલન પ્રમોદકુમાર પટેલે અને હરીશ મીનાશ્રુએ કર્યું હતું, આવાં સંકલનો ઓછામાં ઓછું નવા, આશાસ્પદ કવિઓ પ્રત્યે આપણું ધ્યાન દોરી શકે છે. આ સંકલનો દાયકાનાં સંકલનો માટેનો માર્ગ તૈયાર કરે છે; સુમન શાહે આઠમા દાયકાની કવિતાનું એક સંકલન પ્રગટ કર્યું હતું. પરંતુ આવી વ્યવસ્થાના અભાવે આ દાયકામાં ગ્રંથસ્થ થયેલાં કાવ્યોને ધ્યાનમાં રાખવાં જોઈએ. ક્યારેક એવું બને કે કેટલાક કવિઓના અવાજ આગલા દાયકાથી જ સંભળાવા માંડ્યા હોય અને છતાં તેમની રચનાઓ ગ્રંથસ્થ ન થઈ હોય. દા.ત. ભીખુ કપોડિયા. એટલે થોડી છૂટછાટ લઈને એવા કવિઓનો સમાવેશ કરવો પડે.

આગલા દાયકાઓની સરખામણીમાં આ દાયકાના કવિઓએ એવી કોઈ ચળવળ, ઝુંબેશ માંડી નથી; સુરેશ જોષીની વૈચારિક આબોહવાને કારણે પરંપરાવિરોધી આધુનિકતાનો જે પ્રચાર થયો હતો તેનો કે તેનથી જુદો કોઈ પ્રચાર આ ગાળામાં થયો નથી. આ કવિઓએ એવા કોઈ ખરીતાઓ-ઢંઢેરાઓ બહાર પાડ્યા નથી. આમાંના ઘણા કવિઓ પ્રત્યક્ષ 'નહીં' તો પરોક્ષ રૂપે કાવ્યવિવેચન સાથે સંકળાયેલા હોવા છતાં પોતાની કે પારકી કાવ્યભાવનાને

પૂર્વગૃહીત તરીકે સ્થાપીને ચાલ્યા નથી, પોતાની કાવ્યરુચિનું આક્રમણ બીજાઓ ઉપર કરવા ગયા નથી; જ્યારે અપવાદરૂપે કોઈ કરવા ગયા ત્યાં તે હાસ્યાસ્પદ પુરવાર થયા. પુરોગામીઓમાંથી અને પોતાની રચનાઓમાંથી તેઓ આટલો બોધ તો પામ્યા છે કે કૃતક આધુનિકતાના માર્ગે જવાને બદલે પોતાની હૈયાઉકલતથી શોધેલો માર્ગ વધુ સારો હોય છે. આગલા દાયકામાં જે 'હું' બળવત્તર બનીને પ્રગટ્યો હતો તે હવે એવો બળવત્તર બનીને પ્રગટવાને બદલે પોતાની આસપાસના જગતમાં વિખરાઈ જવા માગે છે. બહુ સૂક્ષ્મ અર્થમાં કવિ 'હું'ના કોચલામાંથી બહાર આવીને સમાજમાં, જગતમાં પોતાની સ્થાપના કરવા માગે છે. આનો અર્થ એવો નથી કે આ કવિએ સમાધાનો શોધી લીધાં છે અને લોકપ્રિયતા સિદ્ધ કરવા તે કાવ્યત્વનો ભોગ આપી રહ્યો છે. સાથે સાથે આ કવિતા ભાષાની અન્–અર્થકતાની, વંધ્યતાની કે જીવનની વિફળતાની વારસાગત અભિવ્યક્તિથી પણ આડી ફંટાઈ છે. છઠ્ઠા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠક જેવાની કેટલીક રચનાઓ પ્રતિબદ્ધ માનવતાવાદમાંથી પાંગરી હતી; આવી કોઈ પરંપરા પછીના દાયકાઓમાં વિકસી નહીં. શુદ્ધ કવિતાના અત્યાગ્રહે વિશ્વકવિતાના સાંપ્રત પ્રવાહો કઈ દિશામાં છે એ જોવાની તક આપી નહીં. અને કેટલાકે માલાર્મે, વાલેરી જેવા કવિઓને સમકાલીન માનીને એ પ્રકારની કવિતાનો પ્રચાર કર્યો હતો; પરિણામે આ ફ્રેન્ચ કવિઓનો કાવ્યાદર્શ અને 'નવ્ય વિવેચન'ના આદર્શ આપણને ભીંસીને પડ્યા હતા. ચેઝારે વાયેહો, બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટ, પાબ્લો નેરુદા, ઉન્ગારેત્તિની વાતો સંભળાતી હતી, એમની રચનાઓના અનુવાદ થયા કરતા હતા છતાં પેલી ભીંસ ઓછી થતી ન હતી. ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં કેવા પ્રકારની કવિતા લખાય છે એ જાણવાનો કોઈ નક્કર પ્રયત્ન થતો ન હતો. પરિણામે કેટલાક વિસંવાદ સર્જાયા હતા. નવા પ્રવાહના કવિઓ આ બધા જ પ્રશ્નો વિશે સભાન હતા એમ કહેવાનો આશય નથી, પણ તેઓ પોતાને વારસામાં મળેલી આધુનિકતા જેટલી માત્રામાં પોતાની ચેતનામાં કલવાઈ ગઈ હતી એને સ્વીકારીને બીજું બધું ફેંકી દેવા તત્પર બન્યા હતા, જ્યારે કેટલાક કવિઓ તો પોતાની ચેતનામાં ઘુંટાઈ ગયેલી આધુનિકતાને પણ ફગાવી દઈ એક જુદી જ કૃત્રિમતા લાદવા માગતા હતા. આવું પણ નવમા દાયકામાં જોવા મળ્યું છે.

આધુનિકતાનો પ્રભાવ – સાચો અને ખોટો – ઝીલીને રચાયેલી ગુજરાતી કવિતાએ એક જમાનામાં સર્વસામાન્ય કાવ્યબાની ઉપજાવી લીધી હતી. ગાંધીયુગની એવી જ કાવ્યબાની સામે ગુજરાતી વિવેચને આકરો વિરોધ નોંધાવ્યો હતો. સાહિત્યના ઇતિહાસે એક તુલના આ પણ કરવા જેવી છે કે ગાંધીયુગની

કવિતામાં ગતાનુગતિકતા વધારે હતી કે આધુનિક કવિતામાં ? પણ ધીમે ધીમે આ કવિઓ પણ આગલી પેઢીના લાભશંકર ઠાકર, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર, રાવજી પટેલની જેમ પોતાનો આગવો અવાજ પ્રગટાવવો આગ્રહી બન્યા. એ રીતે જોઈશું તો કેટલા બધા કવિઓ પોતાની નિજી શૈલી પ્રગટાવી શક્યા. આ કવિઓ અંકમા દાયકાથી વિશિષ્ટ શૈલી પ્રગટાવવાની દિશામાં આગળ વધી રહ્યા હતા અને આ નવમા દાયકામાં તેમના અવાજ વધુ બળવાન બનીને સંભળાવા માંડે છે. આ અવાજ જે દાયકામાં સંભળાતા નથી એ દાયકો દરિદ્ર પુરવાર થાય. એટલે જ આ દાયકાના કવિઓને કોઈ એક જ ધારા સાથે સાંકળી શકીએ એમ નથી. એમાં છાંદસ–અછાંદસ, ગીત-ગઝલ જેવાં સ્વરૂપવૈવિધ્ય ભળ્યાં છે અને આ કવિતાને વધુ સમૃદ્ધ બનાવી છે, અન્ય ભાષાની ઉત્તમ રચનાઓની હરોળમાં ઊભી રહી શકે એવી સમૃદ્ધ. આ લેખમાં કેટલાક વિશિષ્ટ અવાજ ધરાવતા કવિઓની ચર્ચા પહેલાં કરીએ. આ સમયગાળામાં રહેલા બંને પ્રવાહના કવિઓના સંગ્રહો પ્રગટ થતા રહ્યા છે અને છતાં આ લેખમાં એમની ચર્ચા કરવામાં આવી નથી. ઘણી વાર એવું બન્યું છે કે જ્યારે જ્યારે આવાં ઐતિહાસિક આલેખનો થયાં છે ત્યારે ત્યારે પુરોગામી કવિતાની આસપાસ જ આપણી વિવેચના ઘુમરાયા કરે છે, આને કારણે નવા કવિઓની ચર્ચા બાજુ પર રહી જાય છે અહીં એ મર્યાદામાંથી બહાર આવવાનો એક પ્રયત્ન કર્યો છે.

સાથે સાથે આ દાયકાની કવિતાને આગલા દાયકાની કવિતાની પાર્શ્વભૂમાં તપાસવી જોઈએ. આગલા દાયકામાં કૃતક આધુનિકતા છાપરે ચડીને પોતાનો અવાજ સંભળાવી રહી હતી; ક્યારેક રાવજી પટેલ જેવાની કવિતાનો પ્રભાવ પણ એ દાયકામાં વધુ વરતાતો હતો પણ રાવજી પટેલની કવિતામાં જોવા મળેલી નિસબત અહીં જોવા મળતી ન હતી. ગુલામમોહમ્મદ શેખ, રાવજી પટેલ, મણિલાલ દેસાઈમાં જે આદિમ આવેગ જોવા મળ્યો હતો તેની એક ધારા સાવ જુદા રૂપે નવમા દાયકામા જયદેવ શુક્લની કવિતામાં જોવા મળે છે; ગુલામમોહમ્મદ શેખની કવિતામાં જોવા મળેલી આદિમતા બીભત્સ, ભયાનકની સામગ્રીને નવો પુટ આપતી હતી જ્યારે જયદેવ શુક્લની રચનાઓ શૃંગારપ્રધાન સામગ્રીને નવો પુટ આપતી રહી.

છઠ્ઠા દાયકાનાં અંતિમ વરસોમાં પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠક વગેરે કવિઓની કેટલીક પ્રતિબદ્ધ કવિતાઓ માનવતાવાદમાંથી પાંગરેલી હતી; ગુલામ મોહમ્મદ શેખ પણ 'સૈનિકનું' ગીતમાં સમસામયિક સંવેદનાઓને પ્રતિબદ્ધતાની

ભૂમિકાએ આલેખે છે. આ ધારા ૮૧થી ૯૦ના દાયકામાં બળવત્તર બનીને પ્રગટે છે. આગલા દાયકામાં શુદ્ધ કવિતા માટેના અત્યાગ્રહને કારણે એ ધારા ઝાઝી પ્રભાવક નીવડી ન હતી.

•

નગરજીવનની કવિતા તો ગુજરાતીમાં પાંચમા દાયકાથી આરંભ પામી હતી, ગમે અથવા ન ગમે પણ મોટા ભાગના કવિઓ નગરજીવન સાથે પ્રત્યક્ષ સંપર્ક ધરાવે છે. દિલીપ ઝવેરી, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ જેવા કેટલાક કવિઓનું તો ઘડતર જ નગરજીવને કર્યું છે, એટલે કૃત્રિમ રોમેન્ટિક ઉદ્રેકો પ્રગટાવવાને બદલે આ નગરજીવી કવિઓ એ નગરને જ સ્વીકારીને આગળ વધે છે. અહીં નિત્યજીવનની તુચ્છ વાસ્તવિકતાઓને વાચા આપવા માટે કવિ રેઢિયાળ ભાષાનો, વાચાળતાનો જાણી કરીને ઉપયોગ કરે છે. મહાનગરની સંવેદના અત્યન્ત સહજ રીતે અહીં આલેખાઈ છે. એક બાજુએ તેમની રચનાઓમાં પ્રકૃતિ, ભૂતકાળ રતિ, રતિ સ્થાન પામતા નથી અને બીજી બાજુએ છાંદસ–ગીત–ગઝલ જેવા પ્રકારોથી અને ઇન્દ્રિયવ્યત્યય જેવી ખૂબ જ જાણીતી અને હવે તો વગોવાયેલી યુક્તિથી પણ દૂર રહે છે. આ પસંદગી પણ ખૂબ જ સભાનતાથી અને નિજી અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને કરી છે. સ્વાભાવિક રીતે જ આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરીય વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસંગતા; સાવ સામાન્ય ઘટનાઓ દ્વારા, વિગતો દ્વારા રચાતું આવતું આપણું રેઢિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે ઊભી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પ્રશ્ન એ છે કે આ બધાનું આલેખન કરવા માટે આ કવિ કેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લે છે. નગરજીવનના આ કવિઓ નાટ્યાત્મક અને કથનાત્મક ભાષાનો આધાર લઈને પોતાના વિષયવસ્તુની સંકુલ ભ્રમાવહતાને જુદા જ પ્રકારનું પરિમાણ આપે છે.

નીતિન મહેતાના 'નિર્વાણ' કાવ્યસંગ્રહની એક ખૂબ જ જાણીતી રચના 'એક પત્ર' તેમની અન્ય કૃતિઓ માટે પ્રસ્તાવનારૂપ છે. એમાંથી જ 'ટ્રેન', 'દરિયો' જેવા કાવ્યગુચ્છો પ્રગટ થાય છે. કવિ જે વિષયવસ્તુઓને આલેખવા માગે છે તે બધા જ તેમની સંવેદનામાં એકાકાર થઈ ગયાની પ્રતીતિ આપણને થાય છે. આ કવિ જીવાતા જીવનની વિડંબના જુદી રીતે કરી આપે છે – 'તું અને ટ્રેન ઘણી વાર તો સાથે જ યાદ આવો છો' દ્વારા પ્રેમની વિડંબના અને જ્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સુખદુઃખ નથી / તે સત્યનું બીજું નામ, ટ્રેન છે' દ્વારા તત્ત્વચિંતનની વિડંબના કરી આપે છે. તથા 'એક પત્ર'નાં એક ઉક્તિ 'વધુ પૂછીશ તો ટ્રેન બની આવ-જા કરું છું. અહીંથી ત્યાંનું રૂપાંતર પાછળથી

'હાડકાઓમાંથી / એક ટ્રેન અડધી રાતે / પસાર થઈ જાય છે'માં થાય છે અને એ રીતે કવિ આ વિષયવસ્તુઓ સતત તેમની સંવેદનામાં ઘુંટાતા રહ્યા છે તેની પ્રતીતિ પણ કરાવે છે. એવી જ રીતે રોમેન્ટિક સાહચર્યોથી છેદાઈ ગયેલા (આમ તો કવિએ પોતે જ છેદી નાખેલા) દરિયા અને એવી જ રીતે નિઃસંગ બની ગયેલા નાયક વચ્ચે ચાલતો સંવાદ આખરે તો અન્યોન્યમાં થતા લયના સંકેતરૂપ છે. 'દરિયો–૨'નો આરંભ જુઓ :

ઘણી વાર તો દર્પણની પેઠે પારથી
ચાંચમાં દરિયો છાપાને
મારી શનિવારી બપોર આવે છે
બગાસું ખાતાં જ દરિયાને
આંખના ઝળઝળિયામાં ઝલમલતો જોઉં છું

કવિચેતના અને દરિયાનું એકાકાર થવું એ અહીં દર્પણના ઉપયોગ દ્વારા સૂચવાય છે. પણ આવી રચનાઓમાં ક્યારેક આગંતુક, બિનજરૂરી કશુંક પણ પ્રવેશી જાય છે. પુરોગામી કવિઓના પ્રભાવ હેઠળ જે ક્ષણે કવિ આવી જાય છે ત્યાં ખાસ આવું બને છે. 'નિર્વાણ'માં એક મહત્ત્વનું ગુચ્છ પ્રવાસને લગતું છે. 'નદી', 'પ્રવાસ', 'યાત્રા', 'મન', 'અનંતયાત્રા' જેવાં કાવ્યો પહેલામાંથી બીજામાં, બીજામાંથી ત્રીજામાં વિસ્તરતા જાય છે. અવાજ, નગર, સ્વપ્નનું રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક દૂરતા–નિકટતાનાં દ્વન્દ્વ જ્યાં ભુંસાઈ જાય છે ત્યાં જવા માગે છે. 'યાત્રા' જેવી નબળી રચનાને બાજુએ રાખો તો આ વસ્તુ 'મન' અને 'અનંતયાત્રા'માં વધુ સામર્થ્યપૂર્ણ રીતે વિકસે છે અને એને વિકસાવવામાં નાટ્યાત્મકતા–કથનાત્મકતા કેવો ભાગ ભજવે છે તે 'અનંતયાત્રા'માં સારી રીતે જોઈ શકાય છે. આ બધી રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ 'તરસ' કાવ્યમાં વિસ્તરે છે. કવિ આદિમ જળતત્ત્વ માટેની ઝંખનાને કલ્પનોની ભાષામાં વાચા આપવા માગે છે; એ તત્ત્વ માટે અનંતયાત્રા જ હોય એટલે એમાં પ્રવાસનો વિષય ભળી જાય છે. રેતી ઓઢીને સૂઈ ગયેલી નદી અને ફિક્કી દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવર્ણતાના સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા તે સંકેતો અહીં વધારે દૃઢ થાય છે.

આપો ને પાણી
ગળાથી નાભિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું
હાડકાંઓમાં થારકીઓ ઊંડી ઊતરી ગઈ છે
ગળામાં ચામાચીડિયાની જેમ બાઝી ગઈ છે તરસ.

નીતિન મહેતાની કેટલીક રચનાઓમાં આભાસ એવો ઊભો થાય છે કે કેટલું બધું બોલાય છે, કેટલા બધા ભાવપ્રતિભાવો અપાય છે અને છતાં ખરેખર તો કશું જ થતું નથી. આ વાત નરી હળવાશથી, બેફિકરાઈથી કહેવાની આવડત કવિમાં છે, પણ આ પહેલું પડ ચિરાઈ જાય ત્યારે વેદના ઉઘાડી થાય છે.

પ્રબોધ પરીખની શરૂઆતની રચનાઓમાં અન્ય કવિઓના પ્રભાવ જોવા મળે છે; વિવેચન દ્વારા આધુનિકતાનો પણ ખાસ્સો પ્રભાવ કવિએ ઝીલ્યો છે:

ભૂખર પ્રકાશમાં રેશમી હરણ જેવી
પીઉં છું, બરાબર તારી આંખો
ને મનને ભરી દઉં છું
ભોજન ઘરમાં રંધાતા હરણના સ્વાદિષ્ટ માંસની
તીવ્ર સુગંધથી

પણ ધીમે ધીમે મહાનગરની વેદના આ કવિતાના કેન્દ્રમાં સ્થાન ધરાવતી થાય છે. આટલા પૂરતું કહી શકાય કે સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, દિલીપ ઝવેરીની કવિતા સગોત્રીય છે.

પણ નગરજીવનની કવિતાને વાચાળ બનતા વાર નથી લાગતી. 'સફર' જેવી કવિતાનો આરંભ એક કલ્પનથી થાય છે – 'હવે તારા પગોનો ભાર લઈને લાકડાના સમુદ્રમાં ફરું છું.'

પણ પછી નરી વાચાળતા કાવ્યમાં સ્પષ્ટ સંભળાવા માંડે છે: 'ડૂબેલા શહેરમાં ટેલિફોનના અવાજો જોઉં છું.'

'પિત્તળનાં નરાધમ સ્વપ્નો', 'પાંખાળા ઘુમ્મટો ભીંત પર
ખખડે છે બધે મગજનાં નસકોરાં.'

ક્યારેક કવિને આરંભ કરવા માટે સૂત્રાત્મક પંક્તિની જરૂર પણ પડે છે:

'ખરેખર, જે ઊઘડ્યો નથી તે પ્રકાશ વધુ તેજસ્વી હોય છે.' પણ આ કવિતામાં ધીમે ધીમે એક વાતાવરણ રચાય છે – જે છે તો સાવ પરિચિત પણ મનમાં રમાડ્યા કરવું ગમે એવું વાતાવરણ. ક્યાંક રચનાઓના ઢાંચા – વસ્તુ પરંપરાગત છે – ક્યાંક પ્રકૃતિને ન પામી શકવાની વેદના છે, ક્યાંક 'સાનફ્રાન્સિસ્કોથી સલામ' જેવી રચના શબ્દોના ઘોડાપુર સર્જે છે.

ગુજરાતી આધુનિક કવિતાની એક ધારા અર્થ સામે વિદ્રોહ પોકારતી રહી હતી. લાભશંકર ઠાકર, મનહર મોદી જેવા કવિઓ આ અન્–અર્થકતાની દિશામાં જવા નીકળ્યા હતા. આ જ પરંપરાને 'જેમતેમ'ના કવિ ઇન્દુ ગોસ્વામી વિસ્તારે છે. તેઓ પણ અર્થનો વિડંબના માટે આગલી પેઢીના કવિઓએ

પ્રયોજેલી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરે છે. અહીં વ્યંગ, ઉપહાસ, વાચાળતાનો ઉપયોગ ખૂબ જ સભાન ભૂમિકાએ કરવામાં આવ્યો છે. આને પરિણામે કેટલીક કચળી પણ છે. વર્તમાન જગતમાં જોવા મળેલી સાતત્યહીનતા કવિને કઠે છે પણ તેઓ ભૂતકાળપરસ્ત બનીને કશા પલાયનવાદમાં સરી જતા નથી. 'મૂળને નાતે', 'હસ્વ હો ના દીર્ઘ', 'જીભ ચમારણ', 'જેમતેમ' જેવી રચનાઓમાં જિવાતા જીવનની વાસ્તવિકતાને તિર્યક્તાથી આલેખવાનો પ્રયત્ન નોંધપાત્ર છે અને પોતાની અભિવ્યક્તિને વધુ જીવંત બનાવવા માટે આ કવિ પણ નાટ્યાત્મક, કથનાત્મક શૈલીનો અવારનવાર ઉપયોગ કરી જુએ છે.

પણ આ નગરજીવનની રિક્તતા, નિઃસંગતા ક્યારેક વળગણ બનીને પણ આવે. આગલી પેઢીમાં એ વળગણો જોવા મળ્યા જ હતાં. આમાંથી જો છૂટાય નહીં તો કવિતા કવિના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વનો સ્પર્શ કરાવવામાં નિષ્ફળ જાય છે નાવીન્ય માટેની આસક્તિ જમાનાઓથી કવિનો ભોગ લેતી આવી છે. ગુજરાતી નિબંધમાં પ્રવેશેલા ચબરાકિયા તત્ત્વે કવિતા ઉપર પણ પોતાનો જાદુ પાથરી દીધો છે. અને પરિણામે આશાસ્પદ કવિઓ પણ 'ગુણવંતી શૈલીના પ્રભાવ હેઠળ લખતા થઈ ગયા !

દા. ત. વૃક્ષ પણ
પંખીઓ પાસેથી
પોતાની ડાળે રહેવા માટેનું
ભાડું માગે ('અવાજનું અજવાળું'–યોગેશ જોષી)

બીજી બાજુ આ જ કવિ ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સુરેશ જોષીના પ્રભાવ હેઠળ આવીને પણ લખે છે આવો પ્રભાવ ઝીલવો, એ ધારાને આગળ વિકસાવવી એ એક રીતે પરંપરાનું દઢીકરણ ગણાય. પરંતુ કેટલીક વખત કવિ જાણેઅજાણે પણ પોતાના ભીતરી અવાજને સાંભળી લે છે અને એવે વખતે પુરોગામીઓ કે સમકાલીનોને બાજુએ મૂકીને આગળ વધે છે. ત્યાં પરિણામ સારું આવે છે. દા. ત. 'ચકચમા', 'કે મુઓથી કેટલું તરસ્યું હતું' જેવી રચનાઓ. એટલે કવિએ જ પોતાનો માર્ગ પસંદ કરી લેવાનો રહે.

રાવજી પટેલ, મણિલાલ દેસાઈની જેમ-યુવાવસ્થામાં જ મૃત્યુને ભેટનારા રૂપેશ અરવયુંતી રચનાઓ ધ્વનિ, અર્થ, લયની શક્યતાઓને તાગે છે, ગીત સિવાયનાં પરંપરાગત સ્વરૂપોને અસ્વીકારે છે, લોકગીતોના ઢાળને જ નહીં પણ લોકવાર્તાઓની પરંપરાઓને પણ ઉપયોગમાં લે છે. સામાજિક અન્યાય, શોષણની વાત એમની સંકુલતાઓ સમેત જરાય વાચાળ બન્યા વિના કેવી રીતે આલેખી શકાય તેનો નમૂનો અહીં જોઈ શકાય છે. કવિ સમસામયિક વાસ્તવિકતાને

વધુ નાટ્યાત્મક અને સંકુલ બનાવવા માટે તેનો સંબંધ ઇતિહાસ સાથે જોડી આપે છે.

ભૂપેશ અધ્વર્યુની 'એક ઈજન', 'બૂટ કાવ્યો', 'હું આ પીતો નથી', 'પ્રથમ સ્નાન', 'નાથ રે દુવારકાના', 'મૈથુન' જેવી રચનાઓ તેના કવિ તરીકેના વ્યક્તિત્વની ઉત્તમ ઝલક પ્રગટાવે છે. 'એક ઈજન' જેવી કૃતિનો સંબંધ તેની ટૂંકી વાર્તાઓ સાથે સાંકળી શકાય. શિષ્ટ રુચિને આઘાત આપતી આ કૃતિ એક માતાના કથનકેન્દ્ર દ્વારા રચાયેલી છે. બીજી રીતે જોવા જઈએ તો કવિ માતાની ચેતના દ્વારા કાવ્ય રચે છે. માતૃરતિ (ઇડીપસ ગ્રંથિ ?) વાત્સલ્ય-ભાવના છેડા અરસપરસ એવા ભળી ગયા છે કે બંનેને સ્પષ્ટ રીતે અલગ તારવી શકાય એમ નથી.

> ભૂપ, મારાં તન, મારાં સ્તન, મારાં બાળ, રે નયન મારા, આવ
> આ ધધડચા મિનગરા, આ કકળ્યા મિનગરા, આ તૂટતા મિજાગરા
> ને પલકમાં તૂટશે કમાડ–તને કશી નથી જાણ.

અર્થની સાથે ધ્વનિની શક્યતાનો ઉપયોગ કરીને રચાયેલી આ કૃતિમાં માતૃભાવની સાથે સંકુલ રીતે સર્જનાત્મકતાનું પણ નિરૂપણ થયું છે. તો વળી બૂટ કાવ્યોમાં કવિ શકય તેટલા વધુ ને વધુ સંદર્ભો દ્વારા આગળ વધતા જાય છે. સંસ્કૃતિના પોકળતા, દંભને વાચા આપતી આ કૃતિઓ વાચાળ બનતી નથી. 'હનુમાનલવકુશમિલન' વાર્તામાં ભૂપેશ અધ્વર્યુએ લોકવાર્તાની લઢણોનો ઉપયોગ ખૂબ જ સારી રીતે કર્યો હતો. આ ગુચ્છમાં પણ એ કથાઓનો, એના લયહિલ્લોળોનો ઉપયોગ કરીને કવિ ઊંચા પ્રકારની કાવ્યાત્મકતા સર્જે છે.

> પર્વતોમાં જે હિમાલય છે
> વૃક્ષોમાં જે અશ્વત્થ છે,
> તે
> સભાખંડ કે મંદિરના દ્વાર કે પગલૂછણિયા પાસેના ઝમેલામાં
> આમતેમ એકબીજા સાથે ખૂણા રચતા ખૂણા તોડતા ચપ્પટ
> એકબીજાની પાસે એકમેકના અર્ધાંગને ચૂસતા
> યુગ્મો.

ક્યારેક ભૂપેશ અધ્વર્યુની રચનાઓ સમસામયિક વાસ્તવિકતાને આલેખતાં આલેખતાં પ્રતિબદ્ધતાની સીમા સુધી પહોંચી જાય છે.

આ દાયકાની કવિતાની એક લાક્ષણિકતા એ છે કે રોજિંદી વાસ્તવિકતાને આલેખવા માટે કવિઓએ કથનાત્મક માળખાં અપનાવ્યાં છે, તો ક્યારેક કવિ વેદનાને ઢાંકવા માટે વાગ્છટાની યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લે છે. નીતિન

મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, ભૂપેશ અધ્વર્યુની રચનાઓમાં આ લાક્ષણિકતાઓ જોવા મળી. એક સારું ચિહ્ન એ છે કે બધા કવિઓ આ જ શૈલીમાં રચના કરતા નથી. કોઈ કવિ પદાર્થજગતનું આલેખન કરવા તરફ વળે પણ પદાર્થ જગતની સમાંતરે નિજજીવનની સંકુલતાઓને આવરી લેવામાં આવતી હોવાને કારણે તે સંકુલ અભિવ્યક્તિ બની રહે છે.

આમાંના કેટલાક કવિઓ તો છેક આઠમા દાયકાના આરંભથી રચનાઓ કરતા આવ્યા હતા. આ કવિઓ કૃત્રિમ, અપ્રસ્તુત, રોમેન્ટિક ઉદ્રેકો, ફેશન-પરસ્તી, સસ્તી પ્રસિદ્ધિ, લોકપ્રિયતાથી દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આવા જ એક કવિ મુકેશ વૈદ્ય છે. કળાજગત સાથે ઘણાં વર્ષોથી નિકટનો સંબંધ ધરાવતા આ કવિના રુચિ ઘડતરમાં ચિત્રજગતે ખાસ્સો ભાગ ભજવ્યો છે. ઘણી બધી રચનાઓમાં કવિ ચિત્રકારોની જેમ પદાર્થોને આલેખે છે. પહેલી નજરે આ પદાર્થજગત સીમિત લાગવાનો સંભવ છે પણ ધીમે ધીમે એમાંથી ભાવજગત ખુલ્લા થવા માંડે છે. 'પથરાળ કાળાં મેદાનો લાંબા'થી શરૂ થતી રચના પથરાળ મેદાનો, પીળાશની વાત કરતા ક્યારે એકલતાના નિરૂપણ તરફ અને એકલે હાથે ચાલી રહેલા સંઘર્ષોની વાત પરથી કવિ વેદનાના નિરૂપણ તરફ ચાલ્યા જાય છે તેનો ખ્યાલ સુદ્ધા આવતો નથી. આ નિશાની સારી ગણાય, પણ આગળ જે કવિઓનો નિર્દેશ કર્યો ગયા તેનાથી આ કવિ થોડો જુદા પડે છે. ઘણા બધા કવિઓ જેમ પોતાની કવિ તરીકેની કારકિર્દી રોમેન્ટિક કવિઓની જેમ પ્રકૃતિ અને પ્રેમના વિષયવસ્તુથી કરે છે તેમ મુકેશ વૈદ્ય પણ આરંભની રચનાઓમાં પ્રકૃતિને આલેખે છે. દક્ષિણ ગુજરાતમાં ઊછરેલા આ કવિએ પ્રકૃતિને પણ ઉત્કટતાથી ચાહી છે–'વગડાની આંખો ઉઘડતાં' કે 'તીથલ દરિયે ઓટ' જેવી રચનાઓ આની શાખ પૂરશે. આ સંવેદનશીલતા જે વ્યક્તિત્વમાંથી પાંગરી છે તેનો પરિચય થોડી વધુ પડતી ભાવુકતાથી કરાવ્યો છે.

આપણે તો સાવ પોચી માટીની જાત
પડ્યાં ફોરાં ને ઝટ ઊગી નીકળ્યા

પરંતુ કેટલીય રચનાઓ એક જ કલ્પનના વિસ્તાર દ્વારા સિદ્ધ થયેલી છે. 'મધરાતે', 'સવાર' જેવી રચનાઓને આના નમૂના તરીકે ચીંધી શકાય. ક્યારેક પ્રકૃતિ અને માનવચેતનાના સાયુજ્યની વાત કવિ સાવ સહજ રીતે અને સઘન રીતે કરે છે. દા.ત. 'મળસ્કે' જેવી રચનાનો આરંભ આ રીતે થાય છે.

ઘેન લીલું સામટું ઘેરી વળે
આંખ મીંચું ને ક્ષિતિજો વિસ્તરે.
દેહની રાત્રિ ખીલી વનરાઈ થઈ
શ્વાસ ઝીણા આગિયા થઈ સંચરે.

'લીલું ઘેન'માંનું વિશેષણ 'વનરાઈ' લઈ આવે છે, ઘેનમાંથી દેહની રાત્રિ ખીલી ઊઠે છે અને શ્વાસના આગિયા કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં ચંદ્ર સૂરજને લઈને આવે છે. ક્યારેક કવિ વાતચીત કરતા હોય એ રીતે વાત માંડી બેસે છે. આપણને એમ લાગે કે કવિ ખગોળશાસ્ત્રીય કલ્પન લઈને આવ્યા પણ તરત જ એ ખગોળશાસ્ત્રીય ભૂમિકા અતિપરિચિત અને સાથે સાથે અતિગહન, રહસ્યમય એવા મૃત્યુમાં રૂપાંતરિત થવા માંડે છે. 'કાળું છિદ્ર'નો આરંભ આ રીતે થાય છે.

હા, હા દૂરબીન કે કશાય વગર
અવકાશમાં જોયું છે મેં
કાળું છિદ્ર.
જેની ગતિમાં સમાઈ જાય હજાર પૃથ્વી ગ્રહમંડળ ને નક્ષત્રો એવું
નરી આંખે ઝીલ્યું છે મારી કીકીમાં.

બ્લેકહોલની વ્યાપકતાનો પડછે કીકીની વાત કરવાથી માત્ર પરિમાણોની વ્યસ્તતા જ નથી સૂચવાતી પણ મૃત્યુ જેવી ઘટના સાથેની આત્મીયતાની, એને જિરવી લેવાની, એનો સામનો કરવાની ભૂમિકા પણ સાથે સાથે સૂચવાતી જાય છે. આ કાળું છિદ્ર ધીમે ધીમે કાગડામાં, કાળા બાજમાં, અણુબોમ્બ લઈ જતા વિમાનમાં રૂપાંતરિત થવા માંડે છે. તો બીજી બાજુ આપણા જમાનાની નિસંગતાને વાચાળ બનીને 'દેશવટાનું ગીત', 'નદી' જેવી રચનાઓમાં કવિ આલેખે છે જોકે એ વસ્તુ તેમની કવિતામાં કશાકની અનુકૃતિરૂપે કે ફૅશનરૂપે નથી આવ્યું તેની પ્રતીતિ અન્ય કાવ્યો સાથે જોડાયેલા તંતુ દ્વારા થાય છે. આ કવિનો વિશેષ ગીતો કરતાં અછાંદસમાં વધુ સારી રીતે પ્રગટે છે.

નવમા દાયકાના કેટલાક કવિઓ તો છેક સાતમા દાયકાથી કવિતાઓ કરતા આવ્યા હતા. ભીખુ કપોડિયા જેવા કવિનો સંગ્રહ સાતમા દાયકાના અંતે આવી ગયો હોત તો એમની સર્જનાત્મકતા ઉત્તરોત્તર મંદ થવાને બદલે પાંગરી હોત. અન્યના કે પોતાના અનુકરણમાં નહીં રાચવું, પોતાના તરફથી જ એક આકરી શિસ્ત લાદવી, કૃતિને શક્ય તેટલી સંપૂર્ણ બનાવવી. આવા નિશ્ચયોની સાથે સાથે સાંપ્રત જીવનરીતિઓએ આ કવિને ધીમે ધીમે એવા નિર્વેદની ભૂમિકાએ પહોંચાડી દીધા કે ગુજરાતે એક સરસ કવિ ગુમાવી દીધો.

પણ બીજી બાજુ દિલીપ ઝવેરી, હરીશ મીનાશ્રુ કામચલાઉ નિર્વેદકાળ પછી વળી પાછા કાવ્યરચના તરફ પાછા વળ્યા અને એનો લાભ ગુજરાતી ભાષાને-કવિતાને પ્રાપ્ત થયો. દિલીપ ઝવેરી તો 'ક્ષિતિજ'કાળના કવિ. આરંભમાં તેમણે ઘણી બધી અસરો ઝીલી છે, પ્રતીકવાદી કવિતાની અસર પણ ખરી અને રાજેન્દ્ર શાહની પ્રકૃતિકવિતાની અસર પણ ખરી. આ કવિઓ આધુનિક સંવેદના પ્રગટાવે છે પણ એ માટે પહેલા તો પરંપરાગત શૈલીઓને આત્મસાત્ કરવાનું વલણ તેઓ ધરાવે છે. કાવ્ય નીપજાવવા માટે બધા જ પ્રકારની યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો, સાધનસામગ્રીનો ઉપયોગ કરવા કટિબદ્ધતા બતાવે છે. તેઓ જ્યારે અછાંદસમાં કાવ્યસર્જન કરે ત્યારે પણ માત્રામેળનાં આવર્તનો એમાં અનાયાસે પ્રવેશેલા જોઈ શકાય છે. આ પ્રકારની શૈલીના ઉત્તમ નમૂના આગલી પેઢીમાં લાભશંકર ઠાકરની રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા. નવમા દાયકાના દિલીપ ઝવેરી, ભીખુ કપોડિયા જેવા કવિઓની રચનાઓમાં બે પ્રકારની ધારાઓ સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે. આરંભની કૃતિઓ પરંપરાગત છાંદસ-ગેય પ્રકારો પણ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી બતાવે છે. ક્યારેક તો પરંપરાગત ગેય રચનાઓ સાથે તીવ્ર અનુસંધાન ધરાવતી લાગશે. દા.ત. ભીખુ કપોડિયાની આ રચના જુઓ :

તમે ટહુક્યાં ને આભ મને ઓછું પડ્યું...
ટહુકારે એક એક ફૂટી પાંખો ને હવે
આખું ગગન મારું ઓછું પડ્યું.

તો ક્યાંક રાજેન્દ્ર શાહની છાંદસ અભિવ્યક્તિનું અનુરણન દિલીપ ઝવેરીની આ રચનામાં જોવા મળશે.

ભયું" ભયું"
મધ્યાહ્નનું ગગન શ્રાવણનાં ઘનોથી
આર્દ્ર હસે રતુમડી પથ ભૂમિકા ને
વેરાયેલા ધવલ કંકર. આજુબાજુ
ઊગેલ ઘાસ-મહિં ફૂલ ગૂંફંત ચીર્ણા. ('નિમંત્રણ')

પરંતુ આ કવિઓ બહુ જલદીથી અનુરણનમાંથી મુક્તિ મેળવી લે છે. સાથે સાથે એ સ્વીકારવું જોઈએ કે આ પ્રકારની રચનાઓ આજે લખતી રોમેન્ટિક કૃતિઓથી અનેકગણી ચઢિયાતી છે. જો આધુનિક કવિઓ કૃતક કવિતાની દિશામાં આગળ વધ્યા તેમણે આવા કવિઓની ધારાને વિકસાવી હોત તો ભાષાભિવ્યક્તિમાં નવી ગુંજાશો પ્રગટાવી શકાઈ હોત. ભીખુ કપોડિયાની 'તમે ગયાં ને', 'ટૂંકો', 'વાત વાયરાની' જેવી રચનાઓ કે દિલીપ

ઝવેરીની 'દિવસો આવ્યા', 'કોઈ રે ખોલો' જેવી રચનાઓને આ સંદર્ભમાં યાદ કરી શકાય.

દિલીપ ઝવેરી પરંપરાગત કૃતિઓના રચનાકાળમાં નિજી અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ કરવાનો પુરુષાર્થ આરંભી દે છે તેની પ્રતીતિ 'થેારવન', 'ઘુવડ' જેવી રચનાઓ કરાવી આપે છે. તો 'રતિલય' ગુચ્છમાંની પાંચમી રચના કથનાત્મકતા નાટ્યાત્મકતા અને ઉત્કટ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોનો સમાસ કરતી એક વિશિષ્ટ રચના નીવડી આવી છે.

પરંતુ દિલીપ ઝવેરી ધીમે ધીમે આ પરંપરામાંથી મુક્તિ મેળવીને ભાષાની બોલાતી, પ્રયોજાતી ભાષાની ઘણી બધી લઢણોનો ઉપયોગ કરવા જાય છે. એ માટે કશો છોછ તે દાખવતા નથી. એટલે મહાનગરમાં બોલાતી ભાષા, જાહેર ખબરની સૂત્રાત્મક ભાષા, ફિલ્મી ગીતોની પંક્તિઓ, સાવ ભાબુક કહી શકાય એવી ઉક્તિઓને કવિ પ્રયોજી જુએ છે. બીજા શબ્દોમાં કવિ કાવ્ય નિપજાવવા માટે બધા જ પ્રકારની સાધનસામગ્રીનો, યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરવા લાગે છે. 'પાંડુ કાવ્યો', 'બંધ કાવ્યો' જેવી રચનાઓમાં આ પ્રકારની ઘણી બધી લઢણો જોવા મળશે–લોકગીત, પદ્યવાર્તા, શબ્દરમતો પણ અહીં સહજ રીતે કાવ્યમાં સ્થાન પામતાં રહ્યાં છે; પણ આ તો સાધન માત્ર છે. એ દ્વારા વાત કરવી છે આપણા જમાનાનાં હિંસકતા, વેદના, એકાંતની. દા.ત. 'વારંવાર કરેલી સૂમસામ બંધની વાત'નો આ ખંડ જુઓ :

સૂમસામ આ બંધ
શિલાઓ સળવળતી કરનાર હાબલા અશ્વોના
કેવળ પડઘા થઈ
ભૂખ્યાં તરસ્યાં
થરથરતાં
હાડપાંસળે પૂર્યાં
સૂનાં
આંસુવાંઝણાં હ્રદયોમાં.

અહીં સમસામયિક વાસ્તવિકતાને અત્યન્ત સંયત રીતે આલેખવામાં આવી છે. તો 'કર્કવૃત્ત' જેવી રચના પણ સામાન્ય માનવીનાં વેદના, સ્વપ્ન, લાચારીની આસપાસ ઘુમરાય છે. અહીં પણ કવિ નાસાગ્ર દિશામાં જવાને બદલે આડાઅવળા ફંટાતા રહે છે, સાથે જ વાચકને પણ એવી ભૂલભુલામણીમાં ભમાવે છે. શબ્દાલંકારો, અર્થાલંકારો, છાંદસ (તે પણ પૃથ્વી), અછાંદસ–ગેય, વાસ્તવ–અતિવાસ્તવ–આ બધું એકબીજામાં ભળતું જાય છે; ક્યાંક કવિના

આશયનો તાગ પામવો મુશ્કેલ બની જાય છે. પણ આવી પંક્તિઓને આધારે ભાવક આગળ વધે તો કવિની યોજના સ્પષ્ટ થવા માંડે છે :

મોચી છાતીએ ખડવલ ખીલા ઠોકાવી
ફરી ભી સાઈ દોરડે બ ધાઈ
કોણ જાણે કઈ ઉમેદથી ફરી
હૈયે સઢ બાંધીને
બેય બંડારેલી જાતને
માછી મોકળી કરી
સમદર ઉછળાટને ચાસે ઓઢી
કોણ જાણે કઈ ઉમેદથી
અને કરચલો જડયો ફેકસે

આ કવિ પણ મહાનગરમાં વસે છે, પણ આગલી પેઢીના કવિઓની રચનાઓમાં મહાનગરીની જે છબિ હતી તેનાથી આ છબિ સાવ જુદી પડી ગઈ છે. ગુજરાતી કવિતામાં મહાનગરીની છબિને કવિઓએ કેટકેટલી રીતે આલેખી છે તેનો અભ્યાસ કરવા માટેની ખાસ્સી સામગ્રી હવે તૈયાર છે. આવો અભ્યાસ કરનાર મહાનગરની પલટાતી છબિને સમાંતર ભાષાભિવ્યક્તિ કેવી રીતે પલટાતી જાય છે તેનો તાગ પણ કાઢી શકે. દિલીપ ઝવેરીના 'નાગર પાંડુ' ગુચ્છની રચનાઓને યાદ કરવી જોઈએ. અહીં બાળકાવ્યો, લોકગીતો, પ્રખ્યાત કથાગુચ્છોનો સમન્વય કરીને કવિએ અત્યંત સરળ બાની પાછળ સંકુલતા અને ઉત્કટ ભાવસૃષ્ટિ સંતાડી દીધાં છે. એક કથામાંથી બીજી કથા, એક ઢાળમાંથી બીજા ઢાળ, એક જગતમાંથી બીજું જગત ઊઘડતાં જાય છે અને કાવ્યની સમૃદ્ધિ પ્રગટતી જાય છે.

ઠકોરી માગો તો આપું ટજુકણી
હું રે મારો એકાવળ હાર
પિરસું હેતથી કરેલ મુંદી લાડવા
માર વેતરણી કરવાને નાવ
નથી રે સિન્દબાદ આગ્રહી બંદર મૂક્યા
કે નથિ થારા મુનીમે બજાવિયા
મુ ભાવનમાં 'વસતિ કરવા
અમી ગાંભુ ગામથી આવિયા.

અથવા આધુનિક મુંબઈની કથાને સાવ જુદી જ રીતે આલેખતી, મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાની પરંપરાને જુદી રીતે મૂર્ત કરતી 'મુંબઈ : એક પાંડુ પ્રહેલિકા' જુઓ. આ નગરીની રિક્તતાને અથવા માનવીના એકલવાયાપણાને મૂર્ત કરવા માટે જે અલંકારયુક્ત શૈલી અપનાવી છે તે સાર્થક બની આવી છે.

દિલીપ ઝવેરીની જેમ બીજુ કપોડિયાએ આરંભની પરંપરાગત રીતિઓમાં ઉત્તમ રચનાઓ આપી હોવા છતાં આધુનિક દિશામાં વળી જાય છે. પણ

ક્યાંક અછાંદસ રચનાઓનું વિશ્વ આગવી, એ રચનાઓ સાથે પોતાનું અનુ-સંધાન જાળવી રાખે છે. આવી રચનાઓની પ્રતિનિધિ તરીકે 'ગામ તરફ (ગાડીમાં)' ને ગણાવી શકાય – એનો આરંભ જોવાથી પ્રતીતિ થશે :

ગોફણથી છૂટયા પથ્થર જેમ છૂટયો છું અહીંથી
મારે તારા લીલાછમ ખેતરમાં પડવું...

'અને ભૌમિતિકા' સંગ્રહની કેટલીક રચનાઓમાં ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોની સૃષ્ટિ વિલક્ષણ રીતે આલેખાઈ છે – 'ઈંટ', 'રીંછ', 'તીડ', 'આકરો' જેવી રચનાઓ આ સંદર્ભમાં જોવી જોઈએ. ઈંટ સાથે સંકળાયેલા સાહચર્યોનું નિરૂપણ અને તેની સમાંતરે વેદનાનું નિરૂપણ અત્યંત સંયત રીતે થયું છે.

મારા ગામની આડશે નાનેરી
ખદામરંગી ટેકરી જેવું બેઠું છે ઈંટ
સુક્કા કોઈ તળાવની તરડાયેલી માટીમાં
ચોંટેલ ક્યાંક માછલાં દેખાય એની આંખોમાં
ને પ્રતિબિંબાય મારી આંખોનાં ઝાંઝવાં.

'જોડા' જેવી રચના પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિ અને સંસ્કૃતિમાંથી પ્રકૃતિ તરફ ગતિ કરતી લાગે. પૂર્વાર્ધગતિ સાથે સંકળાયેલી રતિ કેવી રીતે યાંત્રિકતા અને હિંસકતામાં પરિણમતી જાય છે તેનું સમર્થ આલેખન આ કૃતિમાં કવિ કરે છે. તો 'આળસિયું' જેવી રચના ઇન્દ્રિયગોચરતાના સ્તરેથી વિસ્તરીને સૃષ્ટિમાં જોવા મળતાં નિયમો સુધી પહોંચી જાય છે પણ નિયમ અને નિયમને ન ગાંઠતી વાસ્તવિકતાને આલેખવા માટે કવિ વક્રોક્તિનો આશ્રય લે છે :

ને એમ કોરા કાગળ ઉપર
ત્રિકોણની માંડણી કરું છું
પણ અળગળ આ અળસિયાં તો અળવીતરાં !
ભૂમિતિ કે વ્યાકરણ
કાગળ પરથી લસરક લસરી જ
પડે છે ત્યાં !

ભીખુ કપોડિયા કોઈ એક જ શૈલીની પ્રદક્ષિણા કરવાને બદલે વિવિધ શૈલીઓ પ્રયોજી જુએ છે. આને કારણે કોઈ શૈલીની મોહિનીમાં કવિ ફસાઈ રહેતા નથી. 'રાજાની પાંચ અને એના કર્તૃત્વ વિશે' રચના જુઓ–સર્જન વિસર્જન મૂર્તઅમૂર્ત ઇન્દ્રિયતત્ત્વ–ઇન્દ્રિયાતીત તત્ત્વની વાત સાવ હળવાશથી, કથનાત્મક રીતિઓના ઉપયોગ દ્વારા અહીં કરવામાં આવી છે. નરી બુભુક્ષા-વૃત્તિથી સંસ્કૃતિનિર્માણ સુધીની કથા ખૂબ જ કળાત્મકતાથી કરવામાં આવી છે :

ને એમ રાજાએ તો
આ પાંચે ય છિનાળની સંગતમાં
પથ્થર ઉગાર્યો
વલ્કલ પહેર્યું;
સસલું શેક્યું, ગુફા ઉજાળી,
છાપરું બાંધ્યું,
મકાન બાંધ્યું,
મસ્જિદ-મંદિર-મહેલ બાંધ્યા.
ઊંચા ઊંચા મિનાર બાંધ્યા,
ગુલાલ-પીડી-અંધકનાં પડીકાં બાંધ્યા.

દિલીપ ઝવેરીની કવિતામાં એક પ્રચ્છન્ન સૂર વિડંબનાનો છે, જ્યારે હરીશ મીનાશ્રુની કવિતામાં આ સૂર અપ્રચ્છન્ન રીતે પ્રગટેલો છે. આ ધારા એક રીતે જોવા જઈએ તો લાભશંકર ઠાકર, રાવજી પટેલ વગેરે કવિઓમાં પ્રગટેલી જ હતી. હરીશ મીનાશ્રુએ પણ ગુજરાતી ભાષાની, કવિતાની સમગ્ર પરંપરાઓ આત્મસાત્ કરી છે; ગીતગઝલ જેવા પ્રકારો તેમને હસ્તગત છે; તત્સમ-તળપદી પદાવલિ, શબ્દાલંકારો-અર્થાલંકારો, લય જેવી યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓ પણ આત્મસાત્ કરેલી હોવાથી તેઓ વિડંબનાપ્રધાન શૈલીને ખૂબ જ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી શકે છે :

'પ્રિયાંગસુંદરે ઓડકાર ખાધા અને ગંધમાદન પર્વત પરથી ગબડેલા મરુતો માળવે જઈ પહોંચ્યા. વ્યંજન વલૂર્યા તો વનમાં દવ લાગ્યો. મેઘાડંબરે એમનાં જૂતિયાંને પાલિશ કરી. દીવાલો સોળે શણગાર સજીને દર્પણ બની. એમણે ફિલ્મગીતના ઢાળમાં સીટી વગાડી તો પોલીસવાળાઓએ અંતે પિંગળ-શાસ્ત્રો રચી લીધાં. પ્રલયપુરુષે શંખ ફૂંકીને એમના કાનને જયઘોષથી અભડાવ્યો તો ખૂલી ગયેલી મચ્છરદાનીમાં સિંજારવ ફેલાયો.'

આ ભાષાસામર્થ્યની સમાંતરે જો કલ્પનાસામર્થ્ય ન હોત તો તો કવિ તરીકે તેમની પ્રતિષ્ઠા ન થાત : 'નભને સમેટી લઈને લોચન રચ્યાં તો પ્રિયાંગસુંદરે સમુદ્રો સમેટીને એક આંસુનું ઉદ્‌ઘાટન કર્યું.'

પસંદ કરેલા શબ્દપ્રયોગો પરથી સમજાય છે કે હરીશ મીનાશ્રુ પુરોગામી કવિતા સુધી વિડંબનાના આ સૂરને વિસ્તારવા માગે છે. વળી આ રચના-ઓના કેન્દ્રમાં સર્જનપ્રક્રિયા પણ છે એને વધુ ઉત્કટ સ્વરૂપે રજૂ કરવા માટે કવિએ શૃંગારનું આલેખન પણ કર્યું છે.

- મારા મનોહર સ્વનકઠોર પર્વત ઊડયા રે રાગદુના
દેખણહારા કદળિકોમળ કટ સહે, ખળભળી પડ્યું.

કાવ્યની સર્જનાત્મકતા અને શૃંગાર નિમિત્તે જીવનની સર્જનાત્મકતા આ રીતે વિડંબાય છે. આ મુદ્દો ધ્યાનમાં રાખીએ તો પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગતો યદૃચ્છાવિહાર પછી એવો લાગતો નથી. પણ એની સાથે જ બીજી મુશ્કેલી જન્મે છે – અતિશય સભાનતામાંથી જન્મતી આયાસની. એટલું સારું છે કે કવિ હાસ્ય, કટાક્ષ, નર્મમર્મ પ્રગટાવતા રહે છે, એને કારણે આયાસ થોડો ઘણો સહ્ય બને છે. પ્રવર્તમાન કાવ્યવિભાવના, ગુજરાતીમાં સર્જાતી કવિતા અને એ કવિતાનાં વિવેચન-સંપાદનને પણ સપાટામાં લઈ લેવા કવિ આતુર છે. આનું પરિણામ એ આવે છે કે આ રચના આપણા કાવ્યવિવેચનનો પણ ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે, પણ આ પ્રકારની સર્જનાત્મકતા કાવ્યવિવેચનને અતિક્રમીને પ્રગટે તો જ નવાં પરિમાણો પ્રાપ્ત થાય. વિનોદ જોશીની 'તુંડિલતુંડિકા'ને પણ આ જ પરંપરામાં સ્થાપી શકાય. આ કવિએ પણ ગેય કથનાત્મક સ્વરૂપો ઉપર પ્રભુત્વ મેળવેલું છે અને એની પ્રતીતિ કરાવી આપી છે. પણ વ્યંગ અને કટાક્ષની તીવ્ર વેધકતા એટલી બધી સારી રીતે આ રચનામાં પ્રગટી શકી નથી.

*

આ દાયકામાં શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં બહુ ઓછા કવિઓએ ગતિ કરી છે; ગીતગઝલોની ભાવુક અભિવ્યક્તિઓ, વાચાળતાના પૂરમાં અંજપાઈ જતું કાવ્યત્વ, સમસામયિક વાસ્તવિકતાની સ્થૂળ રજૂઆતો – આનાથી પર રહીને કાવ્યસર્જન કરવાનો પડકાર જયદેવ શુક્લ ઝીલવા જાય છે. પ્રકૃતિ, લલિતકળાં સાટેનો ઉત્કટ રાગ, રતિરાગની આસપાસ ઘુમરાતી આ કવિતા પ્રગાઢ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો વિના પ્રભાવક નીવડી ન હોત. ગુજરાતી ભાષામાં પ્રકૃતિપ્રેમની કવિતાનું અચરજ નથી. રાજેન્દ્ર શાહની કવિતામાં નિરૂપાયેલી પ્રકૃતિ અસામાન્ય સૌન્દર્ય ધરાવતી હતી, એ સૌન્દર્યને અનુગામી કવિ અતિક્રમી શક્યો નહીં. પરંતુ આ પ્રકૃતિપ્રેમની સમાંતરે નિબિડ, આદિમ આવેગવાળા રતિરાગનું સાયુજ્ય સિદ્ધ થવું બાકી હતું. ગાંધીયુગની કવિતા પછી રાજેન્દ્ર શાહ, પ્રહલાદ પારેખની કવિતાએ એક નવી દિશા ઉઘાડી આપી હતી. ગુલામમોહમ્મદ શેખે આદિમ આવેગ ધરાવતી રચનાઓ દ્વારા આપણી અનુભૂતિઓના સાવ અજાણ્યા પ્રદેશો દેખાડ્યા હતા. કવિતાના ઇતિહાસમાં આ પ્રકારનાં સ્થિત્યંતરો વિકાસ માટે અત્યંત અનિવાર્ય ગણાય. આઠમા નવમા દાયકાની આ ગુજરાતી કવિતામાં આવા વળાંકો, વિશિષ્ટતાઓ આણનાર કવિઓ જોવા મળ્યા એને કારણે આ કવિતા વધુ સમૃદ્ધ બની. જયદેવ શુક્લની કવિતા પણ એમના

ઉત્તમ સમકાલીનોની જેમ એક સમૃદ્ધ પણ સાવ જુદા જ પ્રકારની ધારા પ્રગટાવે છે. 'પ્રાથમ્ય'ની બહુ ઓછી રચનાઓ આઠમા દાયકાની હોઈ આ કવિ નવમા દાયકાના જ ગણાય. શુદ્ધ કવિતા પ્રત્યેનો આગ્રહ તેમની કવિતાને ઘણી બધી સમકાલીન લઢણોથી પર રાખે છે; મોટેભાગે તેઓ કલ્પનો દ્વારા આગળ વધવાનું પસંદ કરે છે, એને વધારે ઓપ મળે છે સંગીત, ચિત્રકળાના વાતાવરણથી. આ વાતાવરણ આગંતુક લાગતું નથી. એટલે સામાને માત્ર પ્રભાવિત કરવા માટે અહીં આ કળાઓની સામગ્રી પ્રયોજવામાં આવી નથી. સંગીત, ચિત્ર કે કોઈ પણ કળા પ્રાથમિક સ્તરે શ્રુતિગોચર કે દૃષ્ટિગોચર હોવા છતાં એ આપણી સમગ્ર ચેતનાને સ્પર્શે છે, એવી જ રીતે રતિનો અનુભવ પણ માત્ર સ્પર્શનો કે વાસનાતૃપ્તિનો બની રહેવાને બદલે પંચેન્દ્રિયોનો ઉત્સવ બની રહે છે. આ જ કારણે પશુઓના રતિભાવ કરતાં મનુષ્યજાતિનો રતિભાવ સંકુલ, સમૃદ્ધ, વૈવિધ્યસભર બની શક્યો છે. જયદેવ શુક્લની કવિતામાં પ્રકૃતિનો વૈભવ માત્ર નયનોત્સવ કે રતિનો આનંદ માત્ર સ્પર્શોત્સવ બનવાને બદલે એ બધું જ પંચેન્દ્રિયોના ઉત્સવ રૂપે વ્યક્ત થાય છે. આ રચનાઓ વાચ્યાર્થના સ્તરે ક્યારેય સ્વીકાર્ય ન બને, કારણ કે તો એ તરત જ સ્થૂળતામાં સરી પડે. કવિ પોતાની અનુભૂતિનાં પ્રતિરૂપો પ્રગટાવ્યા વિના આગળ વધતાં જ નથી. આનાં દૃષ્ટાંત તરીકે 'ભેજલ અંધકારમાં', 'પિસોરો', 'પરોઢ' જેવી રચનાઓ ધરી શકાય. આ કૃતિઓમાં પરંપરાગત પ્રતીકો અને કાવ્યના સંદર્ભમાંથી પોષણ પામતાં પ્રતીકો વ્યંજના પ્રગટાવવામાં સહાયભૂત થાય છે. 'ભેજલ અંધકારમાં'માં આરંભે સ્થિતિ છે, પણ રતિભાવ જાગ્રત થતાં એ સ્થિતિ ઉન્મત્ત ગતિમાં ફેરવાય છે—

ગભારામાં હીજરાતા
તાંબાના નાગને
કચડતો
ફૂલોની ગંધવાળો
ભેજલ અંધકાર.

અને એની પરિણતી જુઓ—

નગારાં બજી ઊઠે છે
આરતી પ્રગટે છે
ફેણ ફેણ ચૂંટીયા ઉછળે છે
ભેજલ અંધકારમાં
આગિયા રેલાય છે.

મંદિર સાથે સંકળાયેલી સામગ્રી રતિના સ્થૂળ અનુભવને સૂક્ષ્મ બનાવે જ છે. રતિતૃપ્તિનું વિલક્ષણ પ્રતિરૂપ 'પરોઢમાં' અને અતૃપ્તિનું પ્રતિરૂપ 'પીસોટા'માં કળાત્મક રીતે ઝીલાયું છે. અત્યન્ત સઘન રીતે કંડારાયેલી 'પરોઢ' રચના જુઓ—

અન્તરમાંથી ફોરતા
પીલુના કેસરિયા સ્વર જેવો શ્રાવણ
તારા દેહમાં રોપાયો
ચીતરાયો.
બીડમાં ફેલાતું લોહી
કાનનાં ગુલાબો પર વરસ્યું.
મસૃણ ટેકરીઓ
નાચી ઊઠી
દ્રુત ત્રિતાલમાં.
રાનેરી ક્ષિતિજની તિરાડમાંથી
ભૈરવી મલક્યું પરોઢ
પાંખો ફફડાવતું
ઊડયું !

બીજા કોઈ કવિએ 'સ્તનીય મસૃણ ટેકરીઓ' પ્રયોગ કર્યો હોત પણ આગલી પંક્તિમાં કાન અને ગુલાબને સાંકળ્યા પછી પ્રસ્તુતની વાત કરવાનું કવિએ ટાળ્યું. તો અંતિમ પંક્તિઓ દ્વારા રતિતૃપ્તિની ધન્ય પળ જાણે સામે છેડેથી નાયકને રોમાંચિત કરી ગઈ એ અનુભૂતિ પણ કવિ રૂપબદ્ધ કરી શક્યા છે. પણ બધી જ રચનાઓ રતિ અને પ્રકૃતિનો સમન્વય કરતી નથી. 'તામ્રવર્ણી' હવાના અંગાંગે'માં નરી પ્રકૃતિ છે. ખરી પડેલાં પાંદડાંવાળું બદામ વૃક્ષ, ઘઉંના ખેતરમાં પરિપક્વ બનેલી ઊંબીઓ (જેને કવિ સોનાની સળીઓ કહે છે), શીમળાના વૃક્ષ પર ખીલેલાં ફૂલ ખાવા આતુર કાગડા, શીમળાના ઊડતા રૂનું ખભા પર બેસવું (આકાશમાં તરતો / તૂટેલી પાંખવાળો હંસ / અચાનક આવી બેઠો મારા સ્કંધ પર) – આ બધી વિગતો દ્વારા કવિ એક સંદર્ભ ઊભો કરે છે જે આપણા માટે આસ્વાદ્ય નીવડે છે.

જયદેવ શુક્લ ચિત્ર, સંગીત, ફિલ્મ જેવી કળાઓમાં ખૂબ જ રસ ધરાવે છે, આનો લાભ તેમની કવિતાને મળ્યો જ છે. 'ગોદારને' જેવી કવિતા ફિલ્મ ટેકનિકનો ઉપયોગ કરીને લખાયેલી છે. ગોદારની ફિલ્મોમાં જોવા મળતા વિષયવસ્તુ અને ટેકનિકની સમાંતરે કાવ્યમાં પણ એવાં જ સામગ્રી અને ટેકનિક પ્રયોજવામાં સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. 'મલ્હાર ઢોળાયો' જેવી કૃતિ

શ્રુતિગોચર સંવેદનાના પંચેન્દ્રિયોમાં થતાં રૂપાંતરની વાત કરે છે. આ રૂપાંતર અધૂરું રહ્યું હેત પણ કવિ છેલ્લે એને પૂરું બનાવતા એક ચિત્ર લાવે છે:

સવારે ઊઠીને અરીસામાં જોયું
આંખ કાન નાક
મોગરા મોગરા ને મોગરા

જયદેવ શુક્લ પોતાની શૈલીના અનુકરણમાંથી મુક્તિ મેળવી લે છે. આની પ્રતીતિ ધનુષ પરથી સનનન, સાછણ જેવી રચનાઓ કરાવી જાય છે. તત્સમ પદાવલિમાંથી મુક્ત થઈને બોલચાલની ભાષા દ્વારા કવિતાને પામવા જઈએ તો શું પરિણામ આવે તેનો ખ્યાલ પણ 'આમ કેમ બનતું હશે !' 'આપણી જ એક આંખમાં આંસુ જોઈને' જેવી રચનાઓ કરાવે છે. તો 'નેહસૂન' જેવી મહત્ત્વાકાંક્ષી રચના ઇતિહાસ, પરંપરા, નારી, એકલતા વગેરેને જુદી ભૂમિકાએ આલેખીને સનાતન વિરહભાવને તાગે છે.

જયદેવ શુક્લની જેમ જ મણિલાલ પટેલ પણ પ્રકૃતિ, રતિને આલેખે છે, પણ આ સામગ્રી લોહીના લયમાં જ્યાં ઢળવાઈ જાય છે ત્યાં એનું પરિણામ સારું આવે છે. દા. ત. 'પોળોના જંગલ'માં જેવી રચના જુઓ.

'કેશ કર્યા છે ખુલ્લા કોણે ? જંગલ વચ્ચે રાત પડી
ચાંદો પહેરી કોણ ગયું કે રસ્તે રસ્તે નક્ષત્રોની ભાત પડી !'

આ પંક્તિઓમાં જે વ્યાપ અને ગહનતા જોવા મળ્યા તેનું અનુસંધાન અન્ય રચનાઓમાં જળવાવું જોઈતું હતું; જો આમ થયું હેત તો તેનું પરિણામ વધુ સારું આવત. રોમેન્ટિક ઉદ્દેકોને સાવ અતંત્ર રીતે આલેખવામાં આ-મા છે; એવું પણ નથી કે આ કવિ શિસ્ત પાળી શકે એમ નથી અને છતાં મોટા ભાગની રચનાઓ સ્વૈરવિહારમાં સરી પડી છે.

કવિઓ વિશે કહેવાયું કે તેઓ આપણને અપરિચિત, ગહસ્યમય પ્રદેશોની યાત્રા કરાવે છે. આનો અર્થ એવો નથી કે કવિઓ-કલાકારો સિવાય આવા અગોચર પ્રદેશોમાં બીજું કોઈ લઈ જતું નથી. વિજ્ઞાનીઓ-ફિલસૂફો પણ લઈ જાય છે-દરેકની લઈ જવાની રીત અલબત્ત જુદી છે. સમકાલીનોથી કે પુરોગામીઓથી જુદા પડવા ખાતર નહીં પણ પોતાના વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટતામાંથી જ્યારે કોઈ અલગ પડે છે ત્યારે એના સર્જનમાં સહજતા વરતાય છે. મનોજ દવે (જળની આંખે-૮૫) આવી એક સહ-જ વિશિષ્ટતા લઈને આવે છે. ઈકોલોજીના વિદ્યાર્થી હોવાને નાતે નહીં પણ એક સંવેદનશીલ માનવી હોવાને નાતે તેમની કવિતાનો સંબંધ સમગ્ર વનસ્પતિ-પ્રાણીસૃષ્ટિ સાથે કેળવાયો છે.

તત્સમ ભાની ધરાવતી, ઇતિહાસ–સંસ્કૃતિ–ભૂગોળની પરંપરાઓને ઝીલતી, કોઈ એક સંસ્કૃતિ કે તેના કાળખંડને ઝીલવાને બદલે બધી જ સંસ્કૃતિઓમાં અને તેના કાળખંડોમાં વિહાર કરવા માગતી આ કવિતા વધુ વ્યાપક પરિમાણ પ્રગટાવે છે, અનેક સ્તરે વિહરે છે, ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય, કળા, વિજ્ઞાનના સંદર્ભોમાં સતત રાચતી રહેતી આ કવિતા ભાવક પાસે થોડી વિદગ્ધતાની અપેક્ષા રાખે છે, એ સંદર્ભો જાણ્યાપ્રમાણ્યા વિના આ રચનાઓનો આસ્વાદ શક્ય નથી.

અહીં ઘણી બધી રચનાઓના કેન્દ્ર સ્થાને સમૃદ્ધ ભૂતકાળ અને રિક્ત વર્તમાન વચ્ચેનો વિરોધ છે અને એ વિરોધને તીવ્રપણે ઉપસાવવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે નગરજીવનની મસોતા જેવી વાસ્તવિકતાએ. એમાંથી પ્રગટ થતી વેદના સ્પર્શી જાય છે. અનાયાસે પ્રગટેલી ભૂતકાલીન સમૃદ્ધિ અને સાંપ્રત દરિદ્રતા વચ્ચેનો વિરોધ ક્યાંક વાચાળ પણ બન્યો છે. નગરજીવનની કૃત્રિમતામાં

> ડુબાડયા છે આપણે
> આપણા વિશુદ્ધ અવાજો
> કોઈ એક કાળે
> રણકાર હતો જેમાં, ટહુકાર હતો
> વાગ્દેવીનું વરદાન હતું.

આ કવિ જે સામગ્રી ઉપયોગમાં લે છે તે કશા વળગણરૂપ કે પ્રદર્શનરૂપ લાગતી નથી. તેની પ્રતીતિ આ બધી જ રચનાઓ વચ્ચેના સંબંધો દ્વારા થાય છે. વળી ભાવકને એનો સ્પર્શ કરાવવા માટે કથનાત્મક–નાટ્યાત્મક યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો તેઓ વધુ ઉપયોગ કરે છે. આનો વિશેષ પરિચય 'અશ્વત્થામા', 'તને' જેવી રચનાઓમાં થાય છે. વીસમી સદીની સૃષ્ટિની અને તેની અસહ્ય વાસ્તવિકતાની વાતને ભાવુક બનાવ્યા વિના અને સહજ લાગે એ રીતે અભિવ્યક્ત કરવાની ફાવટ પ્રબોધ દવેને ખાસ્સી છે :

> તે વખતની તો વાત અલગ છે
> ત્યારે તો અમે માનવીઓ કહેવાતા
> હવે તો
> તે વાત પણ કેવી થઈ ગઈ છે
> જૂની દંતકથાની દટાયેલી વાત.

અથવા

> આપણાં ગુપ્તકાલીન સ્વપ્નો પર
> હવે બેસવા લાગ્યા છે વીસમી સદીના મેલા નહોર.

અશ્વત્થામા જેવા પાત્રની ઉક્તિને અસરકારક બનાવવા માટે તથા એ ઉક્તિ આપણા જમાનામાં જીવનારા કવિએ સર્જેલા તથા દંતકથા પ્રમાણે આપણા જમાનામાં હજુ ય જીવી રહેલા પાત્ર દ્વારા સાંભળી રહ્યાની પ્રતીતિ કરાવવા માટે ચિત્રો, વિગતોની પસંદગી કાળજીપૂર્વક કરવામાં આવી છે. તેમ છતાં આ બધી સંરચનાઓને ચુસ્ત નહીં કહી શકાય. ક્યારેક કવિ વાચાળતામાં સરી પડતા લાગશે. અસરકારક અભિવ્યક્તિને કારણે ભાવક અનિચ્છાએ પણ એ પ્રવાહમાં ઘસડાય છે. આનું પ્રમાણ માચુપિચુના ખંડેરોમાં જોઈ શકાય છે.

એક બીજો વિલક્ષણ અવાજ કમલ વોરાની રચનાઓમાંથી સંભળાય છે. સાહિત્ય અને શિક્ષણના વ્યવસાયથી સાવ ભિન્ન પ્રકારના વ્યવસાય સાથે સંકળાયેલા, મહાનગરમાં જીવતા હોવા છતાં એના વિશે કાવ્યમાં કશી રાવ ફરિયાદ નહીં કરનારા અને કવિતાને અંતસ્થ કરવાનો ઉત્સાહ બહુ ઓછી માત્રામાં ધરાવતા આ કવિ કલ્પનોમાં રહીને કામ કરવાનું વધુ પસંદ કરે છે. આપણા જીવનમાં તુચ્છ ગણાતા ભીંત, કાગળ જેવા નિર્જીવ અને પતંગિયા કાગડા જેવા સજીવ પદાર્થો વિશે તેમણે કાવ્યો કર્યાં છે. પતંગિયા જેવા પદાર્થો વિશે રચનાઓ કરે ત્યારે એની સાથે સંકળાયેલા રોમેન્ટિક ભાવોને ક્યાંક ક્યાંક સ્પર્શે છે પણ મોટે ભાગે તેઓ એનાથી દૂર રહી સ્વભાવોક્તિથી ભરેલાં ચિત્રો આપે છે, ક્યારેક એવી સ્વભાવોક્તિથી દૂર પણ સરી જાય છે. ક્યારેક કલ્પનોની સમાંતરે સાવ સહજ રીતે તેઓ આપણા ભાવજગતને સ્પર્શી જશે.

સકળ સૃષ્ટિના રંગ
ખરી રહ્યા હતા
એ પળે
એક સોનેરી પતંગિયું
ક્યાંકથી આવી
મારા હાથ પર બેઠું
ને મને ઉગારી ગયું.

નિસ્તેજતાની પડછે કવિએ પતંગિયાનો સોનેરી રંગ યોજીને વિરોધ તો સર્જ્યો પણ એ નાના સરખા પતંગિયાએ એ ભયાનકતાના ઓથારમાંથી કવિને ઉગારી લીધા અને એનાથી થયેલા રોમાંચની વાત અપ્રગટ રાખી પણ ભાવકને તો સ્પર્શી ગઈ. જેમ જેમ આ ગુચ્છમાંથી પસાર થતા જઈએ છીએ તેમ તેમ કવિ અને પતંગિયાઓ જે સૃષ્ટિનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે તેની સાથે કવિચેતનાનું સાયુજ્ય રચાતું જાય છે, ધીમે ધીમે દરેક પદાર્થ ચૈતન્યમય બનતો જાય છે.

પતંગિયું ભીંત પર બેસે એટલે ભીંત સ્થિતિમાંથી ગતિ તરફ અને જડમાંથી ચૈતન્ય તરફ ગતિ કરવા માંડે છે.

કિલ્લો, સમુદ્ર જેવા વિષયો લઈને કવિ જ્યારે આગળ વધે છે ત્યારે પરિમાણ વિસ્તરવા માંડે છે. સ્વભાવોક્તિભર્યાં ચિત્રો પ્રગટાવવા માટે કવિએ નિસર્ગવાદી વિગતોની કરેલી પસંદગી સ્વાભાવિક લાગે છે. 'કિલ્લો-૨'માં એક વિગતમાંથી બીજી વિગત, સ્થિતિ-ગતિ, કઠોરતા-મૃદુતા સહજ રીતે ઉપસાવવાનું કવિને ફાવે છે. મૃત્યુની છબિને શબ્દના ધ્વનિ અને અર્થને કંડાર્યા પછી આવતી સમયની વ્યંજનાસભર વિગત આસ્વાદ્ય નીવડે છે.

બખ્તર વીંધી છાતીઓ પર
પડતા ઘા ધડ ધડકારા ધડ ધડ
ધડ ને માથાં જુદાં
લમણાં ફાડી જડી દેતા ભાલા ફરતે
વળ ખાતાં પાંસળાં
હાંફતા શ્વાસ
અટકતાં રક્ત...કણ
કણ...
કણ કણ સરી જાય રેતી મુઠ્ઠીમાંથી.

કમલ વોરા અછાંદસની સાથે સાથે છાંદસ ઉપર પણ એટલું જ પ્રભુત્વ ધરાવે છે તેની પ્રતીતિ 'ટ્રેન' જેવી રચના કરાવે છે. શબ્દાલંકારો દ્વારા ટ્રેનનું ગતિમય ચિત્ર અહીં સારી રીતે ઉપસ્યું છે તો 'મધરાતે' જેવી રચના ફુંકાતા પવનનાં ચિત્ર સફળતાથી યોજી બતાવે છે.

નવમા દાયકાની કવિતાનો એક અસરકારક પ્રવાહ પોતાના તળપદ વાતાવરણ સાથે નખમાંસનો સંબંધ જાળવી રાખીને આગવી કેડી કંડારનારા કવિઓનો છે. આવા કવિઓમાં ભરત નાયક, કાનજી પટેલને ગણાવી શકાય. ભરત નાયક મુંબઈમાં દાયકાઓથી રહેતા હોવા છતાં તેઓ આધુનિક નગર-સંવેદનાથી અને એમાંથી પ્રગટેલી નગરજીવનની કવિતાથી પણ દૂર રહ્યા છે. જ્યારે કાનજી પટેલ સ્થૂળ રીતે પણ નગરજીવનથી દૂર છે. આ બંને કવિઓએ પોતપોતાના પ્રદેશનાં ભાષા-સંસ્કૃતિ-સાહિત્ય પરંપરાઓને આત્મસાત્ કરીને કવિતા લખવાનું પસંદ કર્યું. જો નગરજીવનની કવિતા જ આધુનિક કહેવાતી હોય, જો વિદ્રોહની કવિતા જ આધુનિક કહેવાતી હોય તો આ કવિતા આધુનિક નથી. પણ કહેવાતી આધુનિક કવિતા કરતાં વિશેષ બળકટ, આદિમ સંવેદનાજગત તેઓ પોતાની રચનાઓમાં લઈ આવ્યા છે. પણ આ સંવેદનાજગત પુરોગામીઓ

અને સમકાલીનોથી સાવ જુદું પડી જાય છે.

ભરત નાયક 'અવતરણ' સંગ્રહનો આરંભ પરંપરાગત પદ્ધતિએ પ્રાર્થના પ્રકારની રચના 'શારદામ્માની સ્તુતિ'થી ભલે કરતા હોય પણ તે પર પરાગત શૈલીના ભાવજગતથી જુદી પડી જાય છે. સ્થળ, સમય, માહિત્યની તળપદ પરંપરા આત્મસાત્ થયેલી હોવાને કારણે કૃત્રિમતાથી કવિતાને દૂર રાખે છે અને 'પાણીથી ચીતર્યો પાતાળ અમે ઊનર્યાં પાતાળમાં વ રે' કહીને પોતાના કાવ્ય-જગતની જુદી દિશા પણ ચીંધી આપે છે. કેટલીક રચનાઓમાં સ્વભાવોક્તિભર્યાં ચિત્રો છે દા.ત. 'રાત્રિ' 'ટાપુ'. ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોના જગતથી માંડીને ભાવજગત સુધી વિહરતી આ રચનાઓ ઘણાબધા સમકાલીન કવિઓની રચનાઓની જેમ જ્ઞાનમીમાંસાની ભૂમિકા સુધી વિસ્તરતી નથી એ વાત સાચી. પણ જે રચાયું છે તે પૂરેપૂરી સમજદારીથી અને સાવ સહજ રીતે, રૂપરચનાગત યુક્તિપ્રયુક્તિ પ્રયોજાય ત્યારે કાવ્યમાં એકરસ થયેલું હોવાને કારણે નરી અકૃત્રિમતા પ્રગટે છે. કવિ પુનરાવર્તનની યુક્તિપ્રયુક્તિથી પોતાનું કામ કાઢી લે છે.

અમારા ઘરમાં ઘાસ-સળી પર ચંદ્ર ચરૂ છે
અને શંખ
અબરખ અબરખ છે. (રાત્રિ)

*

'વાયવ્યે પથરાઓ હીરક હીરક તડકો' (ટાપુ)

આ કવિ પણ કવિતા માત્રનો ધર્મ—વ્યંજના, ધ્વન્યાત્મકતા પ્રગટાવવાનો—જાળવે છે. મળસ્કે કૂકડો બોલે અને ગઢ ઉપર શું થાય તેનું ચિત્ર યુદ્ધની ભાષામાં આલેખે છે. સવારના સૂર્યપ્રકાશની ઇન્દ્રિયગોચર છાપ, મધ્યકાલીન વાતાવરણ એકરસ થઈને અહીં પ્રગટે છે. સાથે સાથે કથનાત્મક શૈલીનો ઉપયોગ પણ કાવ્યને વિશિષ્ટ પરિમાણ અર્પે છે.

પછી બખ્તરિયા કૂકડાએ રણશિંગું ફૂંક્યું
છૂટયા ગજહયપાયદળ અક્ષૌહિણી
વચમાં બરચક કમળજળ છેદાઈ ગયાં,
પહાડ કાસાનો-એ પર ઢોળાઈ ગયેલો ગઢ સોનેરી

કવિસમયોનો ઉપયોગ જુદા સંદર્ભમાં કરીને લખાયેલી 'જળદેવી', કથનાત્મક સંરચનાઓનો ઉપયોગ કરીને રચાયેલી 'ચંદ્ર અને માલમ' જેવી રચના વિશિષ્ટ બની છે. ક્યારેક કવિ 'ડુંગળી'માં સાવ સામાન્ય પદાર્થ લઈને આગળ વધે છે, એનાં એક પછી એક પડ ઉકેલી એનાં પ્રતિરૂપો આપણી આગળ ધરી દે છે.

એવદ્

પડ પહેલાં પવનભર્યાં સઢ અને
પછી ચકચકતી છીપ
પછી મોગરાની પાંદડી
પછી બરકતી કોડી
અંતે બી જેવું મોતી જડે.

ક્યારેક કવિ 'યાત્રા' જેવી રચનામાં ગંધ અને સ્વાદ પ્રદેશની યાત્રા પણ કરાવે છે. આપણા ઘણા બધા પ્રાકૃત અનુભવોની વાત કવિઓએ ટાળી હતી. ભરત નાયક જેવા શિશુભાવને અખંડ રાખીને આવા બધા સ્થૂળ અનુભવ પ્રદેશોને કાવ્યજગતમાં લઈ આવે છે અને એ જગતને સમૃદ્ધ બનાવે છે.

કાનજી પટેલની રચનાઓ પણ તળપદો પરિવેશ જ ધરાવે છે, પરંતુ આ રચનાઓ વધુ પડતી દુર્બોધ અને અત્યન્ત તળપદી બાનીમાં રચાયેલી હોવાને કારણે સંક્રમણના પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. ભરત નાયકની જેમ આ કવિ પણ સ્વભાવોક્તિભર્યાં ચિત્રો આંકવાની અસાધારણ શક્તિ ધરાવે છે. આની પ્રતીતિ 'જનપદ' સંગ્રહની પહેલી જ રચના 'સળસ્કુ' કરાવી જાય છે. એકી સાથે ઘણું બધું સિદ્ધ કરવાની કવિની મહત્ત્વાકાંક્ષા સાથે ભાવકની ગતિનો મેળ ન પડે ત્યારે દુર્બોધિતા પ્રગટે છે પણ જે ભાવક આવો મેળ પાડી શકતો હોય તેને આ રચનાઓ મુશ્કેલી ઊભી નથી કરતી. દા.ત. આ રચનામાં કવિ વહેલી સવારનાં ચિત્રો રજૂ કરવા માગે છે. જળમાં સૂરજનાં તેજ ઝીલાય અને બધું ઝળહળા ઝળહળા થઈ ઊઠે પણ એ પહેલાં કૂકડો બોલે, કવિ એના અવાજને સોનામહોરના અવાજ તરીકે ઝીલે છે, સોનામહોરના રંગ સાથે પ્રભાતી સૂરજનો રંગ સૂચવાય, સાથે સાથે સવારના આગમનને વધાવતો આનંદી ઉદ્‌ગાર પણ વરતાય. જ્યાં આ મૂર્ત ચિત્રો સ્વાભાવિક રીતે આવે છે ત્યાં તે આકર્ષક લાગે છે. દા.ત. 'સંપુટમાં', 'દવ'. પહેલી રચના વરસાદી વાતાવરણને અને બીજી રચના અરણ્યમાં લાગતા દવને આલેખે છે. ક્યારેક 'જીતરે ધજા'માં કવિ વધુ પડતી દુરાકૃષ્ટતા દાખવી બેસે છે. કાનજી પટેલને ચિત્રો સર્જવાની ફાવટ સારી છે એની પ્રતીતિ 'ડચૂરો' જેવી રચના પણ કરાવી જાય છે. શિયાળાની સાંજે ગાડાવાળો લાકડાં ભરીને ઘેર જાય છે તેનું વર્ણન કવિ અહીં કરે છે.

સાંજના ગાડામાં
ભર્યો શિયાળો
સીમની કરોડ પર ચાલે ગાડાવાટ.

વળી કવિ સ્થાનિક માન્યતાને ઇન્દ્રિયગોચર ચિત્રમાં વણી લે છે ત્યારે

પરિણામ વધુ સારું આવે છે.

સૂરજ કાળા ઘડામાં પુરાય

સાંઢ ઘર પાસે આવી જાય એ ઘટનામાં રહેલી આત્મીયતાને કવિ ખૂબ સહજ રીતે આલેખે છે :

બહુ દૂર નથી છાપરું
આથે નથી હોકો
નથી છેટો ચૂલો

એવી જ રીતે 'કોઈ કહેતાં કોઈ નહીં'માં પ્રણયની વાત દવના કલ્પન દ્વારા આલેખાઈ છે. પણ 'પંખી, વૃક્ષ, જન અને જનપદ છબીમાં બંધ' જેવી બળવાન અને કરુણસભર પંક્તિ પછી 'ખૂટયા આ પટ પરથી લીલોતરીના મુકામ' જેવી સાવ સામાન્ય સ્તરની પંક્તિ આવી ચઢે ત્યારે કાવ્યત્વ અળપાય છે. વન્ય વિસ્તારમાં રહેતો ભીલ વતનની યાદ આવતાં જે લાગણી અનુભવે તેને બહુ સારી રીતે કવિ આલેખી શક્યા છે.

મળે દેશનો સૂંધારો કે કીકીના ચાક પર
ચઢે જળનું અસ્તર
ડોળા કરતા મોટું
એમાંથી ખરતું ભાર

તાજગી ગુમાવી બેઠેલા રૂઢ પ્રયોગોને નવેસરથી તાજગી કેવી રીતે આપી શકાય તેનો એક સરસ નમૂનો પણ આ રચના પૂરો પાડે છે. બીજા શબ્દોમાં પરમ્પરાગત ઉપમાઓ–રૂપકોને આલેખવા છતાં તેનો આસ્વાદ ખૂબ સારી રીતે લઈ શકાય છે.

•

આ કવિતાનો એક બીજો પ્રવાહ પરંપરાગત રચનારીતિઓ દ્વારા સર્જાયેલી કવિતાનો છે. દુર્ભાગ્યે ગુજરાતી અને બીજી ભાષાઓમાં પણ પરંપરાને અને આધુનિકતાને પરસ્પરવિરોધી ગણવાનો રિવાજ છે. આ વર્ગ જ્યારે વર્ચસ ધરાવતો હોય ત્યારે જે તે ભાષાની કવિતાને ભોગવવાનું આવે જ. આગલા દાયકામાં આધુનિકતા એના ચરમ શિખરે પહોંચી હતી અને ખાસ તો પ્રભાવશાળી બની ગયેલા વિવેચને આધુનિકતાનો પુરસ્કાર ન કરતી કવિતા સામે એક પ્રકારનો છૂપો તિરસ્કાર પણ દાખવ્યો હતો. આમ છતાં કેટલાંક કવિઓ પક્ષાત-પરમ્પરાગત ગણાઈ જવાની ભીતિ રાખ્યા વિના પોતાની જાતમાં, પોતાની માન્યતાઓમાં શ્રદ્ધા રાખીને આગળ વધવાનું પસંદ કરે છે. પણ આધુનિકતાની

દીક્ષા લઈને અછાંદસમાં લખનારા ઘણા બધા કવિઓ સાવ સામાન્ય કક્ષાના હતા. સમૂહમાધ્યમોના પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ પ્રભાવે કવિપ્રતિભા નગણ્ય હોય છતાં એ બધા કવિપદ પ્રાપ્ત કરી બેઠા હતા. આમાંના કેટલાક કવિઓ વળી પાછા છાંદસ તરફ વળ્યા એ ઘટના પણ સૂચક છે. ગેય, પરંપરાગત સ્વરૂપો અપનાવવાને કારણે સ્વાભાવિક રીતે આ કવિઓ જીવાતા જીવનની વધુ નિકટ આવ્યા. એક રીતે કહીએ તો જીવન અને કવિતા વચ્ચે સર્જાયેલી ખાઈ ધીમે ધીમે આ પ્રકારની રચનાઓથી પુરાવા લાગે છે. ભૂતકાળમાં પણ આધુનિકતા જ્યારે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી હતી ત્યારે પ્રિયકાન્ત મણિયાર, રમેશ પારેખ, અનિલ જોષી, રાવજી પટેલ, રાજેન્દ્ર શુક્લ જેવા કવિઓ આવા જ માર્ગે આગળ વધ્યા હતા અને ગુજરાતી ભાષામાં ચિરંજીવ રચનાઓ આપણને પ્રાપ્ત થઈ હતી. પણ આ દાયકાના કવિઓ પુરોગામી કવિતાના અનુરણન રૂપે કવિતા લખતા નથી, એટલે તેમણે અપનાવેલાં ગીત-ગઝલ જેવાં સ્વરૂપો પણ ઘણાં જુદાં પડી જાય છે. આ વિશિષ્ટતા જ તેમની રચનાઓને વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવે છે.

અજિત ઠાકોર (અલુક્-1981) આવો જ એક પરંપરાગત સૂર પ્રગટાવવા ચાહે છે. તેમની આરંભની કેટલીક રચનાઓ કૃષિજીવનને આલેખે છે. એની પાછળ રાવજી પટેલની રચનાઓ જવાબદાર હોઈ શકે. 'ભીના માંસલ સાથળ', 'લાસલ છાતી' જેવા શબ્દપ્રયોગો આની શાખ પૂરશે. સાથે સાથે આ ગાળાની કેટલીક રચનાઓ ઉપર ધ્યાન ઓછું ગયું છે. દા. ત. 'ભમ્મરિયા કૂવામાં સરેકે શાપ' કે

સાંજની ભૂખર નિશ્ચલ આંખોમાં પડશે પડછાયા
સખિસમ વીંઝાશે તરવાર ઘડીભર કળિયે
કળિયે પીળચટાં પરણો તડકાના ખરશે...કેસે ચડશે.

અહીં બીજી કશી કૃત્રિમતા નથી, કૃતક રોમેન્ટિક સૂર પણ નથી. પણ કવિ જ્યાં સભાન બનવા જાય છે ત્યાં પેલી કૃત્રિમતા લાગ જોઈને પ્રવેશી જાય છે.

સાંજ ઢળતી રહી આંખ ફરકી નહીં
શબ્દવેલ અર્થભીંતે ચડી પણ નહીં
બંધ કીધું ઘર અનુભૂતિ તણું
ઉંબરે શબ્દોના નવરિશુ રડે.

અજિત ઠાકોર આ રચનાઓની દિશા ત્યજીને અછાંદસની દિશામાં નીકળી પડે છે ત્યારે એ કવિતા આધુનિક પરંપરાના અનુરણનથી વિશેષ કશું સિદ્ધ કરતી

નથી; આવું વિધાન આ ગાળાના બીજા કેટલાક કવિઓના સંદર્ભે કરી શકાય. ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા આમ તો આગલી પેઢીના ગણાય. પણ 'ઓતપ્રોત'ની જેવ રચનાઓમાં જે પ્રભુત્વ છે તે છાંદસમાં જોવા મળતું નથી.

પણ કેટલાક કવિઓ આધુનિકતાના કે એવા કશા વ્યામોહમાં સરી જતા નથી, તેઓ જે પ્રકારની કાવ્યવિભાવનાને અપનાવી હોય, એને દૃઢ પ્રતીતિથી, આત્મપ્રત્યયથી વળગી રહે છે, આવે વખતે જે પરિણામ આવે એ જાણવા જયેન્દ્ર શેખડીવાળાનો 'કંકિ' સંગ્રહ જોવો જોઈએ. આ કવિ પાસે લયની સૂઝ ખાસ્સી છે અને એટલે જ સંગ્રહના આરંભે મૂકેલી રચના 'પ્રલાપ'નો ક્રમશઃ વિસ્તરતો જતો લય અત્યન્ત સહજ અને આકર્ષક નીવડ્યો છે :

તું પવન છે
તું જ વન છે
આવ, મારા રોમપર્ણે
રેશમી ઝાકળનું મન છે

આ કવિ બીજો પણ એક પડકાર ઝીલે છે—'સાસર મહિયર વચ્ચેનો વગડો વટાવતાં એક સાંધ્યક્ષણે'માં લય અત્યન્ત પ્રલંબિત અને છતાં સ્વાભાવિક રીતે પ્રયોજાયેલો છે :

નિંદરવણી સાંજ હળે ને આંખોમાં વલવલતો વગડો નીત્તે શોધે એકલદોકલ પતંગિયાની પાંખે બેસી દૂર દેશાવર જઈને.

મારું ભાન ભૂલીને વરસ્યા કેરતું રાજ,

પાદર ઊભા વડદાદાના પાંદે પાંદે ભાંભરતી ગાયોમાં સૈયર ઘર ઘર રમતી તાલી દઈને લળા જતી રે બાળપણાની વાતે,

મહિયર ફરફરતું લે પડઘાતો અવાજ.

જયેન્દ્ર શેખડીવાળા વેદનાના ભાવને ઘનીભૂત કરીને આકારવામાં માને છે અને એનું પરિણામ આવી પંક્તિઓમાં વાંચી શકાય છે.

હું હકીકત જેને સમજ્યો એ ય શ્રુતિ નીકળી
જળ અને પીડાની મારી આંખ સુતિ નીકળી.

દેશપરદેશમાં નારીવાદી આંદોલન સાહિત્યવિવેચન સુધી વિસ્તર્યું છે, એ અનુસાર મનાવા લાગ્યું કે કેટલાક મનોભાવોને માત્ર સ્ત્રીઓ જ આલેખી શકે છે, પણ આ માન્યતા ઉપર કુઠારાઘાત કરનારા કવિઓ ગુજરાતમાં (અને 'બીજે પણ હોય જ) છે. આગલી પેઢી અને આ પેઢીના ઘણા કવિઓએ નારીના મનોભાવોને ખૂબ જ સારી રીતે વાચા આપી છે. વિનોદ જોશીની સાથે જયેન્દ્ર

શેખડીવાળાએ પણ આ વિષયની ઉત્તમ રચનાઓ આપી છે. જયેન્દ્ર શેખડીવાળા ગઝલો કરતાં ગીતોમાં વધુ મ્હોરેલા પ્રતીત થાય છે. 'કોણ' જેવી રચનાઓ તો લોકગીતના લય, ભાવસૃષ્ટિની ખૂબ જ નિકટ પહોંચી જાય છે અને કાવ્યની ગતિ સ્વાભાવિક હોવાને કારણે વધુ સ્પર્શે છે.

ધારો કે આંખ હો કુંવારી કન્યકા
 તો પાંપણે ફરકયું તે કોણ ?
ધારો કે ફરકયું તે નૈં કહું-નું નામ
 તો હોઠ પરે મલકયું તે કોણ ?

આવી જ રચનાઓનાં સંદર્ભે 'લગ્નિત કન્યાનું ગીત' જેવી કૃતિ જોવી જોઈએ. ભાવને ઘનીભૂત કરીને આલેખવાની શરતે લખાયેલી બધી કવિતાઓમાં ઉત્તમ પરિણામ આવ્યું છે. સર્જનાત્મક અનુભૂતિઓ, સર્જનપ્રક્રિયા વિશે ગુજરાતી ભાષામાં જે વિશિષ્ટ રચનાઓ થઈ છે તેમાં 'સર્જનક્ષણે' જેવી રચના નોંધપાત્ર બની છે પણ અનુગામી સંગ્રહોમાં જયેન્દ્ર શેખડીવાળા પોતાની જ લઢણોનાં અનુકરણોમાં ફસાઈ ગયા.

પરંપરાગત ગેય સ્વરૂપોમાં વિનોદ જોશીએ પણ મહત્ત્વપૂર્ણ કામગીરી બજાવી છે. લોકસાહિત્ય અને મધ્યકાલીન પરંપરાઓ પરના પ્રભુત્વે આ કવિની રચનાઓને વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવી છે. ક્યાંક લોકપ્રિયતા તેમને શૃંગારના અતિરેકી નિરૂપણ તરફ લઈ જાય છે. ક્યાંક કવિની પોતાની શિસ્ત તેમને લોકપ્રિયતામાંથી બચાવી લે છે. દા. ત.

ઊંચી મેડી ને ઊંચા ઝરૂખડા
નીચી નજરુંના મળ્યા મેળ
ઉંબરમાં સાથિયા ને ટોડલિયે મોરલા
આંગણમાં રોપાતી કેળ.

તો પ્રતીક્ષા કરતી નારીના મનોભાવ 'હું તો અડધી જાઉં ને !' જેવી રચનામાં જોવા મળશે. આ કવિ ભવિષ્યમાં કથનાત્મક ઢાંચાઓ પ્રયોજવાના છે એની જાણે કે તૈયારી 'પટેલ પટલાણીનું ગીત' કે 'રાજગરો રાતો' જેવી રચનામાં જોવા મળશે. સંસ્કૃત કાવ્યપરંપરાનો કવિએ બીજી રીતે જાણે ઉપયોગ કરી લીધો છે એવું પણ ક્યાંક જોવા મળશે.

રૂમઝુમ રાણી સંચરઈ
શેરી ઝાકમઝોળ.

વિનોદ જોશી આ રચનાઓમાં જોવા મળતી આછીપાતળી કથનાત્મ-
-વિડંબનાયુક્ત કથનાત્મકતાને 'તુંડિલતુંડિકા'માં અને પુરાકથાના

'ચિબરડી' જેવામાં વિસ્તારવા માગે છે પણ આ રચનાઓ એવી સંતોષકારક નીવડી શકી નથી.

આવા જ બીજા એક કવિને પણ અહીં યાદ કરવા જેવા છે અને તે 'ભોંયબદલો'ના દલપત પઢિયારને તેમણે પણ અછાંદસ અને ગીત એમ બંને પ્રકારની રચનાઓ આપી છે. પણ બીજા અનેક સમકાલીનોની જેમ અછાંદસમાં નગરજીવનની કૃત્રિમતા આલેખાતી રહી છે. આને આધારે આગલા દાયકાની જેમ આ દાયકાની કવિતા માટે પણ એક સર્વસામાન્ય વિધાન કરી શકાય કે કવિના વ્યક્તિત્વ સાથે નગરજીવનની કૃત્રિમતા સંકળાયેલી છે એમ કહેવાને બદલે અછાંદસ પ્રકાર સાથે આ વિષયવસ્તુ સંકળાયેલું છે એમ કહેવું જોઈએ જો કે એમાં અપવાદરૂપ કેટલાક કવિઓ મળશે ખરા

દલપત પઢિયારની છાંદસ રચનાઓ ઘણું કરીને સપાટી પર રમતી રહે છે પણ ક્યારેક અનુભૂતિ ઉત્કટ બને છે ત્યારે અન્ય અછાંદસ રચનાઓ કરતા જુદા જ પ્રકારની કવિત્વશક્તિ જોવા મળે છે ભૂતકાળરતિ, વતનપરસ્તી અને આયુષ્યના અંતે વતન પ્રત્યે પ્રયાણ – આ વિષયો પર ગુજરાતીમાં કેટલીક સારી રચનાઓ થયેલી છે, તે પરંપરામાં આ રચનાને જોવી જોઈએ.

" વર્ષો પછી હું
મારે ગામ જતો હતો
એક પછી એક
ઊતરતી જતી ગચળીઓમાં
ઊકલતું હતું પુરાઈ ગયેલી વાવનું
પરાક્રમાનગર !

પણ રચના આ પ્રવાહમાં આગળ વધવાને બદલે 'પણ/રોડ પરનાં રિધમિક પગલાં/કાતરાં નં ઉતારી શક્યાં'ની દિશામાં જાય એટલે કથળવા માંડે. બાકી ચિત્રોની કલ્પનોની પસંદગી સારી રીતે કરવામાં આવી છે. નાયક ખેતર ખેડતા બળદ આગળ જઈને ઊભો રહે છે; બળદની નજર તેના ઉપર પડે છે.

ને પાછા વળતો આરો શીધો
મારી આંખમાં ઊંડા ઊંડા ચાસ કાઢતાં
હળ નીકળી ગયાં '
ખેતર પીળા થઈ ગયું ' !

ઘેરા અવસાદનું ચિત્ર સહજ રીતે આલેખાય છે.

કટાક્ષચિત્રોની પરંપરામાં 'જીવાજી ઠાકોર', 'છોગાજી', 'બાપુ બહારવટે'

'એવ

નોંધપાત્ર બન્યા છે પણ દલપત પઢિયારનું વિશિષ્ટ પાસું તો તેમનાં લયપદાં ગીતોમાં–'રાસ બોલતા અશકર ખૂટ્યાં', 'જલની દીવડી', 'વીતી ગઈ રાત પછી રાત', 'રંટાડો', 'રાજગરો'–પ્રગટી ઊઠે છે. અહીં નવી પેઢીનાં ગીતો કરતાં એક જુદી ધારા જોવા મળે છે. લય–પ્રાસ અત્યન્ત સહજતાથી સિદ્ધ થયા છે તે ઉપરાંત એ પ્રદેશનાં લોકગીતોના સંસ્કાર પણ ખૂબ જ સૂક્ષ્મતાથી ઝીલાયેલા છે.

ગીતોની જ વાત નીકળી છે ત્યારે આ પરંપરાને સમૃદ્ધ કરનારા બીજા કેટલાક કવિઓનો પણ નિર્દેશ કરીએ. આ કવિઓ સહેજ પણ પ્રચાર વિના માત્ર સર્જન કર્યા કરતા હોવાને કારણે કદાચ કોઈનું ધ્યાન ન ખેંચાય. સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર ઘણી વખત મુખ્ય કવિઓની જ પ્રદક્ષિણા ફરતો હોય છે. એવું માનીને ચાલવામાં આવે છે કે મુખ્ય કવિઓનો પ્રભાવ ઝીલીને ગૌણ કવિઓ રચના કરતા હોય છે. પણ નાનાં મોટા ગૌણ કવિઓ દ્વારા સર્જાતા વાતાવરણમાંથી ક્યારેક કોઈ મોટા ગજાનો કવિ પોષણ મેળવી શકે છે એ શક્યતાનો સ્વીકાર પણ કરવો જોઈએ. ક્યારેક આવા ગૌણ કવિઓને કોઈ પાલકપિતા સાંપડેલા હોતા નથી, જ્યારે કૃતક કવિઓને ચગાવનારા કવિ-વિવેચકો સરળતાથી મળી આવે છે.

આ દાયકાના કેટલાક ગૌણ ગણાયેલી કવિઓએ પણ સારી રચનાઓ કરી છે; માણેકલાલ પટેલ 'શાશ્વતી' (1981)માં પરંપરાગત ઢાંચાઓમાં રહીને લગ્નોત્સુકા, નવોઢા, ત્યક્તા, વિધવાના મનોભાવોને આલેખે છે અને તેમાં સફળતા મળી છે. શિશુઅવસ્થાનાં, દાંપત્ય જીવનનાં, વિધુરાવસ્થાનાં ચિત્રો આનંદદાયી બન્યાં છે. સામાન્ય રીતે કાવ્યમાં સ્થાન ન પામતાં વિધુરને—

> છારી બાઝયા બેડે
> ડહ ડહ નિસાસ રે તરડાય—ચિત્ર દ્વારા મૂર્ત કરે છે.

તો વિધવાની દશા આ રીતે નિરૂપાઈ છે—

> બારસાખની ઝાંખીપાંખી ભાતે
> કુમકુમ પોંખણ ઉપસ્યા કરે, બ્હેન !

વાગ્દત્તાના મનોભાવોને આ રીતે સાકાર કર્યા છે—

> દીવડે ઝમરખ ઘર અજવાળ્યું કે
> ઝાંખનાએ લહેર્યા ધનગરા
> સોણલે ઝરઝર સુખ સંતાડું કે
> આંસુએ ઢબૂર્યા ઉજાગરા', મારુજી.

વિજય શાસ્ત્રીના 'ઇત્યાદિ'ની (૧૯૮૮) વાર્તાઓ આધુનિક જીવનની યાંત્રિકતા અને સંવેદનશૂન્ય માણસોનાં છીછરાં સુખદુઃખ અને ઉપલક સંબંધોની આસપાસ ગુંથાયેલી છે. જીવનની વિષમતા – જેને આપણે Little ironies of life – કહી શકીએ, તેને પારખીને આલેખવામાં આ વાર્તાકારની લાક્ષણિકતા સ્પષ્ટ થાય છે. સંગ્રહની ઉત્તમ કૃતિ 'ફાલ્ગુની, જો પતંગિયા –' ગણી શકાય, જેમાં જીવનના ઉલ્લાસ કે હળવાશની અને માણેલી સુંદર ક્ષણની વાત બે સાવ નજીકની વ્યક્તિઓ પણ વહેંચી નથી શકતી, અને વાસ્તવિકતાના ભયંકર દબાણ હેઠળ પતંગિયા જેવી જ નાજુક ક્ષણો કચડાઈને શીર્ણવિશીર્ણ થઈ જાય છે, એ વાત માણવી ગમે એ રીતે કહેવાઈ છે. કટાક્ષનો વિનિયોગ વિજયભાઈને અનુકૂળ છે, પણ ક્યારેક એ ખૂબ મુખર બની જાય છે, ઉદાહરણ તરીકે 'દસ્તાવેજી માનવી', તો ક્યારેક બે ભિન્ન પરિસ્થિતિનું સન્નિધિકરણ યોજવાની પદ્ધતિમાં વાર્તા સામાન્યતામાં સરી પડે છે, ઉદાહરણ તરીકે 'સીનારિયો'. ભાષાકર્મ અને ટેકનિકના વૈવિધ્ય સંદર્ભે 'ઇત્યાદિ'ની 'ચાર સોમવારની વારતા', 'આનુ વશરામની ખડકી', 'મધુકાન્તા અને નીલમણિ', 'સૂત્રધાર ઉવાચ' અને 'વેરને કારણો સાથે' ઉલ્લેખનીય છે.

ઘં

તારિણીબહેન દેસાઈએ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'પગ બોલતા લાગે છે'માં (૧૯૮૪) કેટલાક વિશિષ્ટ પ્રયોગો કર્યા છે. લાઘવપૂર્ણ, ચિત્રાત્મક વર્ણનો રોચવતી 'વાદળો, સૂર્ય અને આકાશ', 'ઉંબર પર ઊભેલું કોલાજ', 'ઉઘાડ બંધ થયા કરતાં બારણાંની પાછળ', 'કબરો પણ ચાલી શકે છે' જેવી વાર્તાઓ એમની સર્જકતાનો પરિચય આપે છે, પણ વિષયવસ્તુ અને અભિવ્યક્તિનો સુસંવાદ જેવો હોવો જોઈએ તેવો ન હોવાને કારણે, વાર્તાઓ ચુસ્ત નથી લાગતી, અને બધું વેરવિખેર રહી જતું હોવાનો ખ્યાલ આવે છે. કવિ રમેશ પારેખ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'સ્તનપૂર્વક'માં (૧૯૮૩) પ્રયોગશીલતા માટે આબોહવા સુધરી નથી એવું કંઈક માની જે પ્રયોગો લાવ્યા છે, તેમાં કલાસંયમ કે સૂક્ષ્મતાની પ્રતીતિ ન થતાં બધું કૃતક અને આયાસપૂર્ણ વરતાય છે. મધુ ઓઝાના સંગ્રહ 'આસમાની રંગનો એક ટુકડો' (૧૯૮૮) પણ કશું નોંધપાત્ર સિદ્ધ નથી કરી શકતો. અહીં પ્રયોગો તો અલબત્ત છે જ, પણ ખાસ કોઈ ઉન્મેષ જણાતો નથી.

ટૂંકી વાર્તાની બીજી ધારામાં મોટા ભાગના બધા જ સંગ્રહો સિદ્ધહસ્ત વાર્તાકારો પાસેથી મળે છે, એ હકીકત નોંધપાત્ર લેખાય. ભગવતીકુમાર શર્મા આપણા એવા જ વાર્તાકારોમાંના એક છે, અને 'અડાબીડ' (૧૯૮૫) એમનો

જવમાં વાર્તાસંગ્રહ છે. તેઓ ખૂબ નિખાલસભાવે કહે છે કે, '...કોઈ પૂર્વનિશ્ચિત વિભાવનાની સ્થાપનાર્થે વાર્તા લખવાનું મારું વલણ નથી.' (પૃ. ૮) તેથી જ 'અડાબીડ'માં 'ડાઘ' જેવી કંઈક તાલમેલિયા અને અવાસ્તવિક અંતને લીધે કથળતી વાર્તા પણ છે, તો માનવહૃદયની સંકુલ લાગણીઓને વેગીલા પ્રવાહમાં વ્યક્ત કરતી 'એક વૈશાખી બપોર' જેવી ધારદાર કૃતિ પણ છે. 'સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ' અને 'રતિ–વિરતિ' જેવી કાવ્યમય વર્ણનોને લીધે હાંફતી કથાઓની સાથોસાથ 'તરખોળ' અને 'અણગમતું'નું નક્કર વિશ્વ પણ અહીં મોજૂદ છે.

ભગવતીકુમાર શર્માની કેટલીક વાર્તાઓમાં ભાવુકતાના રંગો વધારે ઘટ્ટ લાગવા સંભવ ખરો, છતાં મૂળભૂત રીતે એ સંવેદનાની અભિવ્યક્તિમાં જ પોતાનું ઉત્તમોત્તમ આપી શકે છે. આ સાથે એ ય નોંધવું ઘટે કે કેવળ કાવ્યમય વર્ણનોમાં જ આ કથાઓ રાચે છે એમ નથી, 'એક વૈશાખી બપોર'ની ભભકટ, ખરબચડી, પ્રભાવક ભાષાભિવ્યક્તિ સર્જકની આ માધ્યમ પરની પકડ દર્શાવે છે.

કુન્દનિકા કાપડીઆનો વાર્તાસંગ્રહ 'જવા દઈશું તમને' (૧૯૮૩) અનુભૂતિનું મર્યાદિત ફલક પ્રદર્શિત કરે છે. માંગલ્યપૂર્ણ ભાવો તારવી લેવાના, કે ઉપસાવવાના વલણને લીધે અહીં વાર્તાઓ એક ચોક્કસ આદર્શની નિપજ હોય એમ અનુભવાય છે. સંગ્રહની ઘણી વાર્તાઓને આ પૂર્વનિર્ધારિત, નિશ્ચિત અભિગમથી સહન કરવું પડ્યું છે, છતાં બે વાર્તાઓ કલાદૃષ્ટિએ અત્યંત સંતર્પક બની છે, અને તે છે 'જવા દઈશું તમને' અને 'અભાવ'. પહેલી વાર્તામાં મરણોન્મુખ સ્ત્રીના જીવનની અંતિમ ક્ષણોમાં એને પોતાની વિદેશી પુત્રવધૂ મારિયા સાથે કેવા પ્રકારની આત્મીયતા બંધાય છે, અને જીવન અસ્ત થવાનું છે ત્યારે એક સર્વાંગસુંદર સંબંધનો ઉદય કેવો પ્રસન્નતાપ્રેરક બની રહે છે, એનું આલેખન છે, તો 'અભાવ'માં જીવનને સાવ અલગ રીતે નિહાળતાં, સુખની ભિન્ન વ્યાખ્યાઓ ધરાવતા પતિ–પત્નીના વિસંવાદની કથા છે, સંગ્રહની 'લઘુ ઘર', 'પસંદગી', 'વરસે છે', 'સંપૂર્ણ સુંદર પળે' જેવી કૃતિઓમાં નાજુક, આકર્ષક વિચારો છે, ભાવુકતા છે, પણ પેલા એકતરફી ઝોકને કારણે એમાં ધબકતા જીવનનો સ્પર્શ નથી. 'દાઢ'માં (૧૯૮૭) ધીરુબહેન પટેલનો માનવહૃદયની વિવિધ લીલાઓને પ્રગટ કરતી 'ભમ્મી નામનો પરપોટો', 'અંગત અનુભવ', 'દૃષ્ટોદૃષ્ટ', 'શૂળ' કે 'દાઢ' જેવી વાર્તાઓનો સમાવેશ થયો છે. કથાબીજની પસંદગી અને કથાની માંડણીમાં ધીરુબહેન પટેલની કલાસૂઝનો સારો પરિચય મળે તેવું છે, પણ કેટલીક સક્ષમ અને નોંધપાત્ર કૃતિઓ વચ્ચે

નગરજીવન પ્રત્યેનો રોષ જ્યાં સુધી કાવ્યત્વમાં ન પરિણમે ત્યાં સુધી કશો અર્થ નથી. 'દીવા જેવી રાત' જેવી સારી કૃતિ રચનારા કવિ ગુજરાતી લલિતનિબંધની શૈલીમાં 'કુદરતનાં કાડે કર્યાં છે ધડિયાળ ? / ઝરણાં વાજિંત્ર વગાડતાં નથી લખે છે. (ફિલિપ 'ક્લાર્ક'–'ટહુકા રહ્યું ગગન') 'કંદીલ' (1983)ના ચતુર પટેલને પણ આ જ રીતે યાદ કરવા જોઈએ. મનોહર ત્રિવેદી 'ફૂલની નૌકા લઈને' (1981)માં પરંપરાગત શૈલીમાં ગીતો લખે છે પણ વિનોદ જોશી જેવા સમકાલીનોએ ગીતોને જે કક્ષાએ પહોંચાડયા તે કક્ષાએ તેઓ પહોંચી શકતા નથી પણ અક્ષરમેળ વૃત્તોમાં લખાયેલી કૃતિઓને ગીતની કક્ષાએ લઈ જવાના જે પ્રયત્નો કર્યા તે નોંધપાત્ર કહી શકાય.

પંખીના લયમાં સવાર તરતી એવી તરે ડાળખી ~
પુષ્પો ઝરે ડાળખી

ગીતની સાથે સાથે ગઝલ સ્વરૂપની વાત પણ કરવી જોઈએ. વચ્ચે ગીત ગઝલ જેવાં સ્વરૂપોની આપણા જમાનામાં પ્રસ્તુતતા કઈ જેવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થયો હતો. ગીતગઝલ સ્વરૂપો વિશે એટલું તો કહી શકાય કે અછાંદસની સરખામણીમાં અહીં કવિઓએ વધુ શિસ્ત પાળવી પડતી હોય છે. ગઝલના પ્રકારને ખેડનારા જે કવિઓ આ દાયકામાં થયા તેમાં મુકુલ ચોકસીને સમાવી શકાય. 'તરન્નુમ' (1981) અને 'આજથી પત્રોને બદલે લખજે નક્ષત્રો સજનવા' (1987)ની રચનાઓમાં આરંભે જે અપરિપક્વતા હતી તે ધીમે ધીમે દૂર થવા માંડે છે. અહીં નગરજીવન પ્રત્યે એવો કોઈ પૂર્વગ્રહપ્રેરિત તિરસ્કાર જોવા મળતો નથી અને જ્યાં એ આલેખાયો છે ત્યાં કાવ્યાત્મક રૂપે.

રહું છું એ દર્પણનું નગર કેવું અલબત્ત છે !
પ્રતિબિંબ જોઉં છું હું જેનું, એ પોતે જ ચાયલ છે.

ક્યારેક વર્તમાન જગતના ભૌતવિલાસ કવિને વ્યથિત કરે ત્યારે આવી પંક્તિઓ જોવા મળે છે.

પૂછ્યું મેં : 'કોણ છે ?' ઉત્તર મળ્યો : 'યયાતિ છે'
ને બ્હાર જોઉં તો આખી મનુષ્યજાતિ છે.'

ગઝલ સ્વરૂપને કારણે ઘણી ચોટદાર પંક્તિઓ મુકુલ ચોકસી રચી શકયા છે.

હાથમાં રાખ્યા હૃદયનાર પેન ને પોથી સજનવા
પણ લખી અંતે હૃદયની લાગણી ખોટી સજનવા.

ગઝલ સિવાયનાં સ્વરૂપો પણ મુકુલ ચોકસી પણ ચકાસી જુએ છે અને તેમાં 'આ સમય જ એવો છે', 'છેલ્લુ આલિંગન', 'છેલ્લા સ્ખલનની રાત્રિઓમાં' નોંધપાત્ર નીવડી છે. હર્ષદ ત્રિવેદીની 'એક ખાલી નાવ'ની દેટલીક

રચનાઓ સહજ હોવાને કારણે સ્પર્શી જાય એ પ્રકારની છે. પણ છેલ્લાં થોડાં વરસોથી ગઝલોનું સર્જન વિપુલ પ્રમાણમાં થઈ રહ્યું છે, ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીની અને અન્ય સંસ્થાઓની આર્થિક સહાયને કારણે પ્રકાશનપ્રવૃત્તિ પણ વેગીલી બની છે. આવી યાદી કરવા બેસો તો પણ પાર ન આવે. હનીફ સાહિલ ('પર્યાય તારા નામનો'), વારિજ લુહાર ('ગોરંભા પછી') હેમંત ધોરડા (અણસાર), રઈશ મણિયાર (કાફિયા નગર), હેમેન શાહ (ક, ખ કે ગ), અશોકકુમાર ગોસ્વામી (અર્થાત્), રમેશ પટેલ (અંજિત), દાઉદ જરગલા 'કંટક' (ઋતુકલ્પ) વગેરે વગેરે. આ કૃતિઓમાં ક્યાંક પ્રકૃતિચિત્રો છે, ક્યારેક પથરાળ ટેરવાં, ઉદાસ હથેળી જેવા રૂઢ પ્રયોગો છે; ક્યારેક જાહેરખબરિયા શબ્દપ્રયોગો – 'ફ્રિઝની ઓસ', 'તડકાની વરિયાળી', ક્યારેક સાવ સીધાં સમીકરણો છે – (મંત્ર માફક લ્યો ગઝલ જન્મી અલૌકિક એ રીતે / શબ્દની દીવાસળી જ્યાં લાગણી સાથે ઘસી). આવા વાતાવરણમાં 'ફેણુ ફેણુ નદીયુંમાં પાણી', 'સંદર્ભનો દરિયો તરીને' જેવા ગઝલો આપનારા વારિજ લુહારની રચનાઓ ધ્યાનપાત્ર છે. ભાવની સૂક્ષ્મતાને ભાષાની સંકુલતાનો સ્પર્શ થયો હોવાને કારણે એ વિશેષ આસ્વાદ્ય નીવડી છે. દાન વાઘેલા (ત્રિજ્યા) જેવા કવિઓ પરંપરાગત સ્વરૂપો અને પૃથ્વી જેવા છંદને પણ સ્વાભાવિક રીતે પ્રયોજી શક્યા છે.

*

આ દાયકાની કવિતામાં એક ધારા એવી પણ છે જેના કવિઓ પોતાની આગવી કાવ્યવિભાવનાનો આગ્રહ રાખે છે. 'આ કાવ્યોમાં ભાષાકર્મનું પ્રપંચ કે અભિવ્યક્તિનું નોખાપણું જેવા કોઈએ પ્રયત્ન કરવો નહીં. કારણ કર્તાની એવી કોઈ અપેક્ષા નથી. અહીં ભીની ભીની સંવેદના, અનુકંપાશીલ સંવેદના, સમભાવી સંવેદના, નીતરતી સંવેદનાને – સંવેદના, માત્ર સંવેદનાને 'જ' કાવ્યદેહ આપવાનો યથાશક્તિ પ્રયત્ન માત્ર છે.' મેઘનાદ ભટ્ટ 'મલાજો'ની પ્રસ્તાવનામાં આ વાત કરે છે ખરા પણ ધારો કે તેમની કવિતામાંથી જ દૃષ્ટાન્તો લઈએ તો—

કેવો ઘેલો પ્રણયતરસ્યા યક્ષ શો મેહુલો આ
ચૂમે આજે વિરહદવથી આકળો થૈ ધરાને !

*

મારા ભીતરના ભડકાને ઠારો મા રાજ
મારી ભીતર તો ભડકે છે વગડાની આગ

ફાગણની હોળીમાં સળગ્યા જે ફાગ
મારી ભીતર તો ભડકે છે ફાગની એ આગ.

જણુ સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય છે કે છાંદસ, ગેય રચનાઓ ઉપર જેની પકડ હોય તે કવિ ભાષાકર્મ વિશે ઉદાસીન હોઈ જ ન શકે. એમાંય 'પગલી રાણીનું પ્રણયકાવ્ય' જેવી રચના કરનાર કવિ ભાષા વિશે સભાન છે જ. કેટલીક રચનાઓમાં કથનાત્મક, નાટચાત્મક શૈલીઓનો તેઓ સુયોગ સાધી શક્યા છે. દા.ત. ડોના પાવલા, પગલી રાણીનું પ્રણય કાવ્ય. મેઘનાદ ભટ્ટમાં કવિ તરીકેનાં બે વ્યક્તિત્વ જોવા મળશે. પ્રાકૃતિક સૌંદર્ય અને રોમેન્ટિક ભાવોથી સ્પંદિત થયેલ કવિ સ્પર્શી જાય એવી રચનાઓ આપે છે પણ સામાજિક અન્યાય, અસમાનતાથી ત્રસ્ત કવિ વાસ્થાર્થને અતિક્રમી જતા નથી.

આ જ ધારામાં કિસન સોસાનો પણ સમાસ કરવો જોઈએ. તેઓ છેલ્લા દાયકા-દોઢ દાયકાના દલિત સાહિત્યથી પ્રભાવિત થઈને લખનારા કવિ નથી. તેઓ છેલ્લાં વીસ પચ્ચીસ વરસથી કવિતા લખતા રહ્યા છે. 'અનસ્ત સૂર્ય'માં *નરી લાગણીની અભિવ્યક્તિ હતી તે 'અનૌરસ સૂર્ય'માં કલ્પનાત્મક બની શકી છે.* સામાજિક અન્યાય, વિષમતા, હિંસા, અત્યાચારોને રૂપબદ્ધ કરવા તે મથ્યા કરે છે; છેલ્લાં થોડાં વરસોમાં જોવા મળેલી હિંસાને કવિ આ રીતે આલેખે છે :

લીલી છમે નહોર ધાતા ચાટતું શહેર,
આ લોહિયાળ, ચટપટાણું લાળતું શહેર.

આ નગરની કથા 'ધુમ્મસો'માં સંડાય છે. બધાં જ વિરાટ અને આદિમ તત્ત્વોને ઓહિયાં કરી જનારા નગરને માટે કાગીંરાનું પ્રતિરૂપ પણ કવિને ઠીક ઠીક કામ લાગે છે. વેદનાની પરાકાષ્ઠા આ રીતે આવે છે :

"હું ક્યાં રહ્યો, કેવો રહ્યો કે કંઈ ખબર નથી
ઘરમાં કે હું કબરમાં રહ્યો આટલો વખત.'

સરૂપ ધ્રુવ પણ કથનાત્મક સંરચનાઓ પ્રયોજીને પ્રતિબદ્ધતા પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. રામનારાયણ પાઠકની 'વૈશાખનો બપોર'થી જુદા પ્રકારની રચનાનો દોર 'એ.. ઈ સળવળાં છે' જેવી અન-વાચાળ રચનામાં જોવા મળશે. 'ધરકાકુંવરી', 'વર્ષાન્તે ચિત્રાંગદા' જેવી રચનાઓ પણ ધ્યાનપાત્ર છે. આધુનિક જીવનસંદર્ભમાં રહીને પોતાની જાતને કેવી રીતે પામવી એ પ્રશ્નનો ઉત્તર જુદી જુદી રીતે આ સંગ્રહની કેટલીક રચનાઓમાં આપવામાં આવ્યો છે.

દલિતપીડિતોની કાવ્યધારાને પણ આ જ સંદર્ભમાં જોવી જોઈએ. કોઈ પણ ભાષાની કવિતામાં એક જ ધારા હોવી ન જોઈએ, હોતી નથી. કોઈ

ધારા શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં આગળ જાય તો કોઈ ધારા પ્રતિબદ્ધ કવિતાની દિશામાં. આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર આ બધાનો સમાસ કરી શકે એટલું ઉદાર હોવું જોઈએ. પરંતુ કૃતક કવિતાને બહુમાન આપનારી પ્રજા (વિવેચકોનો પણ તેમાં સમાસ થાય) ક્યારેક પ્રતિબદ્ધ કે દલિતપીડિત કવિતાનો પુરસ્કાર કરી શકતી નથી. જો કાવ્યત્વનાં ઊંચાં ધોરણો જાળવીને જ વાત કરવાની હોય તો એ જ ધોરણે બધી કવિતાની ચર્ચા કરવી જોઈએ. આ ધારાનો કવિ પોતાની જાતને પરંપરાથી – માન્ય સાહિત્યિક પરંપરાથી મુક્ત રાખવા માગે છે; એ કહે છે : 'હું'નો અવાજ એટલે જુ.ક.ઠા.થી માંડીને લા.ઠા. સુધીના યુગની કવિતાનાં લક્ષણોમાંથી કવિતાને મુક્ત કરવાની ચેષ્ટા–ચકમક–ચળવળ.' (વરદરાજ પંડિત – 'હું એટલે હું નહીં'ની પ્રસ્તાવના) પણ માત્ર આવી જાહેરાતથી એ મુક્તિનો માર્ગ ખૂલી જતો નથી. ઘણી બધી રચનાઓ અહીં નરી લાગણીની અભિવ્યક્તિ બની ગઈ છે. સાથે સાથે એક સારું ચિહ્ન એ પણ જોવા મળે છે કે આ કવિ કાવ્યનાં માધ્યમ વિશે અને ઘટકો વિશે સભાન બન્યો છે. દા.ત. ૧૯૯૦માં પ્રગટ થયેલા 'આંગળાનાં આંસુ' (જીવણ ઠાકોર), 'સ્વતંત્ર ૯કારવ' (શંકર પટેલ) સંગ્રહોમાં ગેય રચનાઓ ઉપરાંત છંદોબદ્ધ રચનાઓ પણ ખાસ્સી છે. અલબત્ત ગેય રચનાઓ પ્રમાણમાં નબળી છે. દલિત કવિતાના જે બે સંકલનો અત્યાર સુધી પ્રગટ થયા છે તેને આધારે કહી શકાય કે કથાસાહિત્યનાં સ્વરૂપોમાં દલિત લેખકો જે સંતોષ આપે છે તેવો સંતોષ કવિઓ આપતા નથી. દલપત ચૌહાણ, ચંદુ મહેરિયા, હિંમત ખાટસુરિયાની રચનાઓની દિશા વધુ ખેડાય તો પરિણામ સારું આવી શકે.

આ દાયકાની કવિતા વિશેનું યોગ્ય ચિત્ર કાવ્યસંપાદન દ્વારા વિશેષ આવી શકે. એવું સંપાદન આવા લેખને પૂરક બની રહે.

(જાન્યુઆરી, ૧૯૯૨)

ટૂંકી વાર્તા

હિમાંશી શેલત

ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ કંઈકભ્રામક–deceptive–છે. સર્જકને થાય કે આ હવે આખેઆખું આપણા તાબામાં, અને પૂરેપૂરું હાથ આવી જ ગયું, પણ ક્યારે હાથતાળી દઈ એ છટકી જાય એની ખબર સ્વયં સર્જકને ય પડતી નથી, ને પડે છે ત્યારે કોઈ વાર મોડું થઈ ગયું હોય છે. વળી એ લવચીક પણ ખરું, એટલે એના પર અત્યાચાર પણ કંઈ ઓછા નથી થયા. લલિત ગદ્યના ચાહકોએ ટૂંકી વાર્તાને નિબંધમાં ઢાળી દીધી, ને કવિતા બનાવી દીધી, કોઈ વાર એ આત્મકથાનું એકાદ પ્રકરણ બનીને રહી ગઈ, તો ક્યારેક માત્ર રેખાચિત્ર. કદીક સંકેતોની આછીપાતળી રેખાઓથી એનું અપાર્થિવ, રહસ્યમય સૃષ્ટિમાં રૂપાંતર થયું, તો ક્યાંક દસ્તાવેજી અભિવ્યક્તિના જડ આગ્રહથી એ ઘટનાની સાંકળે બંધાઈ–જકડાઈ. પ્રગલ્ભ સાહસિકોએ એની સાથે લેવાય તેટલી બધી છૂટ લીધી, તો ભીરુ પરંપરાવાદીઓ એની આમન્યા જાળવી હાથ જોડતા રહ્યા, અને છતાં સર્વને કદાચ એવું લાગ્યું જ છે કે પોતે વાર્તા સર્જી.

વાર્તાઓનો ફાલ અખૂટ જ હોય છે, '૮૦ થી ૮૯ના દાયકામાં પ્રગટ

એવું

ચયેલા સંગ્રહોની સંખ્યા જોતાં આટલું તો ખચકાટ વગર કહી શકાય. કયા સાહિત્યમાં પ્રકાશકોને નવલકથા માટે પક્ષપાત હોય, એટલું જ નહિ, પણ આપણા મોટા ભાગના વાર્તાકારો પણ એ દિશા ભણી વળી ગયા હોય, અને વધારામાં, માત્ર વાર્તા પ્રગટ કરવા માટે સારાં સામયિકો ઓછાં જ નજરે ચડતાં હોય, ત્યારે પણ, વાર્તાઓ સારા પ્રમાણમાં લખાય છે, અને છપાય છે. એ હકીકતથી રાજી થવું હોય તો થવાય.

આ દાયકાની ટૂંકી વાર્તાની સમીક્ષા પૂર્વે, બેત્રણ મુદ્દાઓ, ભૂમિકાની સ્પષ્ટતા માટે પ્રસ્તુત છે.

આપણે ત્યાં જ્યારે જ્યારે પ્રયોગશીલતાનો પુરસ્કાર થયો છે ત્યારે મોટે ભાગે એક વાત અચૂક કહેવામાં આવી છે કે ગુજરાતી વાર્તાને સ્થગિતતામાંથી બહાર કાઢવાનો આ પ્રશંસનીય, કે નોંધપાત્ર, કે એવો જ કોઈક, પ્રયાસ છે. હવે આ સ્થગિતતાનો આપણને જેટલો ડર લાગ્યો છે, એટલો કૃતકતાનો ક્યારે લાગ્યો નથી, સાહિત્યકૃતિનું સત્ય પારખનારા, સક્ષમ, જાગ્રત સર્જકો પણ જ્યારે કેવળ પ્રયોગ ખાતર પ્રયોગ કરે ત્યારે કૃતિને માટે જોખમો ઊભાં થાય છે, તો એવી મૂડી જેમની પાસે ન હોય, અથવા નામની જ હોય, તેમની વિપદા સમજી શકાય તેવી છે.

વાર્તામાં ટેકનિક અને થીમ-બંનેનું મહત્ત્વ-આપણે સ્વીકારીએ કે ન સ્વીકારીએ, રહે જ છે. પરિપૂર્ણ સંરચના, કે સાહસપૂર્ણ ભાષાકીય પ્રયોગોની દૃષ્ટિએ વાર્તા નોંધપાત્ર લાગતી હોવા છતાં એમાં કંઈક ખૂટતું લાગે, કલાકૃતિ તરીકે એ ઊણી ઊતરે, ત્યારે સ્પષ્ટ છે કે એમાં કથાઘટકો એકમેકમાં ભળવાને બદલે પાણીમાં તેલ જેમ ચળકીને માત્ર ધ્યાન ખેંચ્યા કરે છે, અથવા તો એમાં સંવેદનો જેવું કશું નથી જે. ભાવકને સ્પર્શી શકે. સક્ષમ સર્જકોની, નીવડેલા સર્જકોની કૃતિમાં પણ આવી ખોટ અનુભવાય, ત્યારે આ ખૂટે છે તે શું, એ શોધવા-પારખવાની મથામણને બદલે અહીં તો કોઈ ભાષાકર્મથી ઘાયલ થઈ ગયા, તો કોઈ અપાર્થિવ સૃષ્ટિથી અંજાયા, કોઈ કલ્પનો ને પ્રતીકોની રમણીયતાથી મૂર્છિત થયા, તો કોઈ સંરચનાની પરિપૂર્ણતાથી સ્તબ્ધ બન્યા, ક્યાંક કોઈ અનુભવની સચ્ચાઈથી ગદ્ગદ થઈ બેઠા, તો કોઈ અવનવીન પ્રયોગોની છટાથી ચકિત થયા. આ સૌખ્ય અને પરસ્પર પ્રશંસાના જુવાળમાં તટસ્થ નિરીક્ષણ-પરીક્ષણને ઝાઝો અવકાશ જ રહ્યો નહિ. આમે ય આપણે ત્યાં કોઈ એકસરોકલ બોલવા જાય તો એના પર સહસ્ર સેના ક્યાંકથી તૂટી પડશેની બીક રહે, એટલે નરમ અવાજે ધ્યાન ખેંચવાનો પ્રયત્ન કોઈ કરે તો એને ડોળા

કાઢી, દબડાવીને ચૂપ કરી દેવામાં આવે એવી સંભાવના નકારી ન શકાય.

સાહિત્ય સ્વરૂપને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી, પોતે ચાલે છે એ જ રાજમાર્ગ, એવું સ્થાપવાનો ઉપક્રમ લાભદાયી નથી. જરા અલગ વાત કરતા સહુને તુચ્છભાવે જોવાનો આક્રમક જોસ્સો અહીં સાવ નકામો, કારણ સાહિત્યકૃતિનું સત્ય કોઈનો ઈજારો નથી. અને કોઈ પણ કૃતિની રસકીય સંપત્તિને પામવા અને માણવાના સચ્ચાઈપૂર્વક, પૂરી નિષ્ઠાથી પ્રયત્નો કરવામાં શુદ્ધ સાહિત્યિક નિસ્બત જ કામ લાગી શકે, બીજું કશું જ નહિ.

૧૯૮૦થી ૮૯નાં વર્ષોમાં લખાયેલી ટૂંકી વાર્તામાં ત્રણ પ્રવાહો સ્પષ્ટ જણાય છે. શુદ્ધ સાહિત્યિક પ્રયોગો તરીકે ઓળખાવી શકાય તેવી અથવા પ્રયોગશીલ ઝોક ધરાવતી ટૂંકી વાર્તા, પ્રયોગશીલ નહિ, છતાં પરંપરાગત પણ નહિ, પરંતુ બંનેનું મિશ્રણ લાગે તેવી ટૂંકી વાર્તા, અને આ બે પ્રવાહથી અલગ, પોતાનો અવાજ શોધીને, પૂરી આત્મપ્રતીતિથી લખાયેલી વાર્તા. આ ઉપરાંત સામાન્ય રસ રુચિ સંતોષવા અને માત્ર મનોરંજન અર્થે લખાયેલી વાર્તાઓનો એક ચોથો પ્રવાહ પણ છે જ, જેની ચર્ચા અત્રે આવશ્યક નથી.

અહીં નોંધ્યું છે તેવા ત્રણેય જૂથમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તા ધરાવતી કૃતિઓ સાંપડે છે, એ હકીકતથી ટૂંકી વાર્તાના ચાહકોએ આનંદ અનુભવવો રહ્યો.

૧૯૮૧માં સુરેશ જોશીનો છેલ્લો વાર્તાસંગ્રહ 'એકદા નૈમિષારણ્યે' પ્રગટ થયો. તેમણે પોતાની આગવી ઢબે, અગાઉ ભાગ્યે જ સ્પર્શવામાં આવ્યા હોય એવા વિષયોને પોતાની વાર્તામાં વણી લેવાનો પુરુષાર્થ કર્યો. આધુનિક નગર સંસ્કૃતિની ભીંસમાં અર્થપૂર્ણ, સંવાદમય જીવન જીવવા મારતી સંવેદનશીલ માનવીની મથામણ, એની નિર્ભ્રાન્તિ અને અસ્તિત્વની વિફળતાની પ્રતીતિમાંથી નિષ્પન્ન થતી એની અત્યંત વિશિષ્ટ, સંકુલ અને સૂક્ષ્મ સમસ્યાઓને વાર્તાના માધ્યમથી વ્યક્ત કરવાનો પડકાર સ્વીકારવામાં એમણે પહેલ કરી. તે સાથે ઘટનાઓથી કચડાતી ગુજરાતી વાર્તાને થોડી તાજી હવા મળે એ માટે તેઓ મથ્યા.

પુરાણકથાઓના સમૃદ્ધ ભૂતકાળ અને અડાબીડ વનમાં મહોરતા શૈશવની એક અર્થપૂર્ણ, રમણીય સૃષ્ટિ ગુમાવી બેઠેલા અસહાય માનવીની વેદના સુરેશ જોષીની વાર્તામાં ઝેકાયા કરે છે. પણ શૂન્યતા, હતાશા, નગરજીવનની વન્ધ્યતા, પોકળતા ઈત્યાદિ ભાવો અહીં પુનરુક્તિ પામતાં આ અનુભવવિશ્વની મર્યાદા છતી થાય તે સ્વાભાવિક છે. સંગ્રહની 'અગતિગમન', 'પુનરાગમન' અને 'એકદા નૈમિષારણ્યે' સર્જકની વાર્તાકાર તરીકેની સર્વ લાક્ષણિકતાઓ પ્રગટ કરે છે. 'અગતિગમન'ની માયાવી, રહસ્યમય સૃષ્ટિ ભાવકની કલ્પનાને જકડી રાખે છે.

પુરાણકથાની શૈલીમાં ઢાળેલી 'એકદા નૈમિષારણ્યે'માં કેવળ સુરેશ જોષીનાં જ કોઈ શકે એવાં કલ્પનો ને પ્રતીકોની ભરચક સૃષ્ટિ છે. પણ 'મેં બારણું ખોલ્યું' અને 'વ્યાધિ'માં વિસ્તરતી વિલીપ્રિકા, 'પંખી'ની વિસ્મયજનક સૃષ્ટિ, 'મહાનગર' તેમજ 'અને હું'-માં ઉપસતી નગરજીવનની યાંત્રિકતા–આ તમામને પ્રગટ કરતા ગદ્યનો 'ટોન' એક સરખો જ રહે છે. એટલું જ નહિ, સંગ્રહની 'અને હું-' તથા 'મહાનગર' ખૂબ વાચાળ બની ગઈ છે, સુરેશ જોષીનાં કડક ધોરણોની કસોટીમાંથી પસાર ન થાય એવી. 'ગૃહપ્રવેશ'ના વાર્તાકારનો અવાજ આ સંગ્રહમાં તો કંઈક મંદપ્રાણ દીસે છે. તેમની વાર્તાઓનો પ્રભાવ દાયકાના આરંભે ઠીક ઠીક વરતાય છે. સંભવ છે કે અત્યંત ઉમળકાથી બિરદાવવામાં આવેલી રૂપરચનાથી ખેંચાયેલો વાર્તાકાર શું કરવાથી સ્વીકૃતિ મળશે, અને શું કહીશું તો આધુનિક ગણાઈશું, એવી જંજાળમાં પડી ગયો. પરિણામે થોડાંક વર્ષો વાર્તાક્ષેત્રે પ્રયોગોની ભરમાર રહી, અને આ પ્રવાહમાં ભળી ન શકનારા ઝાંખા પડી ગયા.

૧૯૮૨માં કિશોર જાદવના 'છદ્મવેશ'થી સાહિત્ય જગતમાં થોડો ઉત્પાત મચી ગયો. વાર્તાઓ સાથે એ પોતાની કળામીમાંસા લઈને આવ્યા. પોતાની નવલિકા સાથે જોડાયેલી દુર્બોધતાની ફરિયાદ અંગે એમણે કહ્યું કે કૃતિના રહસ્યનો વ્યંજનાબોધ ભાવક પક્ષે સક્રિયતા વિના સંભવે જ નહિ. '...તેનો અભાવ સહજ રીતે જ ભાવકને કલાબોધથી વંચિત રાખે. મારી વાર્તાકલા સામે કહેવાતી દુર્બોધતાની ફરિયાદ એવા અભાવને કારણે જ.' ('નવી ટૂંકી વાર્તાની કલામીમાંસા'–પૃ. ૭૯)

'છદ્મવેશ'ની વાર્તાઓ સુસજ્જ અને જાગ્રત ભાવકની પણ આકરી કસોટી કરે તેવી છે. એકાધિક અર્થઘટનની શક્યતાઓ ધરાવતી આ વાર્તાઓમાં આસ્વાદમાં ભાવકની સુસજ્જતા ગમે તેટલી હોય તોયે – પ્રામાણિકપણે જો એ કબૂલ કરી શકે તો – ઓછી પડવાનો સંભવ છે જ. પરાવાસ્તવ–સર્રિયલ–અંશોવાળી કિશોર જાદવની વિશિષ્ટ કથનશૈલી એક સંકુલ ભાવવિશ્વ સર્જે છે. 'કોરીડોર' કે 'મલ્લિકા, આ પ્રકાશ–' અને 'લીલા પથ્થરો વચ્ચે ચમત્કારિક પુરુષ' જેવી વાર્તાઓ સુધી પહોંચવામાં ભાવકને સારી એવી મથામણ, વિમાસણમાંથી પસાર થવું પડે છે. તો સાથે 'એક ટ્રેનનું ભ્રમણ' કે 'દેવદૂત–લય' જેવી કૃતિઓ, જેમાં સંકેત–સૂત્રો જરાતરા હાથમાં આવ્યાં હોય તેમ લાગે, એના આસ્વાદમાં રાહતભર્યા સંતોષનો અનુભવ થઈ શકે. આ વાર્તાઓની સૃષ્ટિ આભાસી છે, એમાં કોઈ રેખાઓ સ્પષ્ટ નથી, અને આવું airy nothing

'લાલબત્તી' કે 'સારાં કાન્તાબહેન' જેવી સામાન્યતામાં સરી પડતી વાર્તાઓની ઉપસ્થિતિ ખટકે છે.

વર્ષા અડાલજા અને ઈલા આરબ મહેતા આ દાયકામાં અનુક્રમે બે વાર્તાસંગ્રહો આપે છે: 'એંધાણી' (૧૯૮૯) અને 'વિયેના વૂડ્ઝ' (૧૯૮૯). બંને સંગ્રહની વાર્તાઓમાં ઘટનાઓનું પ્રમાણ વિશેષ છે, અને ફલકનો વિસ્તાર ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. બંને બહેનોએ હળવી, રમૂજનો પુટ દીધેલી કેટલીક કૃતિઓ સર્જી છે, તે એમનું નોંધપાત્ર પ્રદાન લેખાય. 'એંધાણી'માં 'રીતુ નામની એક છોકરી' અને 'એક પ્રણયકથાનો અંત એટલે કે આરંભ' જુદા જ પ્રકારની તાજગીભરી વાર્તાઓ છે. બાકી 'હરિ મને આપો એકાદી એંધાણી' કે 'ફૂલોની સુગંધનું નામ શું?' કે 'બદીકેદાર' જેવી વાર્તાઓ એના નાટ્યાત્મક વળાંકો અને લાગણીના અતિરેકથી થોડી નબળી કરે છે. એ જ પ્રમાણે 'વિયેના વૂડ્ઝ'માં 'પ્રેમનગર' અને 'ભારતવિજય' જેવી હળવીફૂલ વાર્તાઓ કંઈક રસપ્રદ રહે છે, અન્ય વાર્તાઓ મુખરતાને કારણે શિથિલ બની જાય છે, અને સબળ-વિષયવસ્તુ હોવા છતાં અસરકારક બની શકતી નથી.

'અતિથિગૃહ' (૧૯૮૮) અંગે લેખક રઘુવીર ચૌધરી કહે છે કે 'સંગ્રહની ઘણીબધી વાર્તાઓ પ્રત્યક્ષ અનુભવ, નિરીક્ષણ કે સંપર્કોમાંથી સાંપડેલી છે.' (પૃ. ૧૧) એમાં તો કોઈ વાંધો ન હોઈ શકે, પણ અહીં મોટા ભાગની વાર્તાઓમાં આ પ્રત્યક્ષ અનુભવના ગદ્ય કલાદ્રાવણમાં ઓગળ્યા વિનાના જ રહી ગયા છે. ઉદાહરણ તરીકે 'તારે પ્રેમમાં પડવું છે?', 'અધિકારી', 'ધન્યા વર્દ-ગરજસા', 'ઉછેર', 'સાથે હોવાનું સુખ' જેવી કૃતિઓ જોઈ શકાય. આમાં અપવાદરૂપ ગણવી હોય તો 'અરુણાની મંશી' કે 'વેલાની ગાયો' ગણાય.

વાસ્તવિકતાની કાચી સામગ્રીનું કલાકૃતિમાં રૂપાંતર એક પડકાર છે, એ ઝીલવાનું વલણ સિદ્ધહસ્તોમાં ઓછું જણાય તો એવાં કારણોની ઊંડી તપાસ કરવી જોઈએ. 'સમ્મુખ'માં (૧૯૮૫) વ્યક્તિ પર તૂટી પડતી આસપાસની પરિસ્થિતિના બોજનું થીમ કેન્દ્રસ્થાને છે. અહીં જરા નાના ફલક પર ધીરેન્દ્ર મહેતા વ્યક્તિને છિન્નભિન્ન કરી નાખતી અન્ય વ્યક્તિઓની અપેક્ષાનાં વિવિધ ચિત્રો આલેખે છે. 'સમ્મુખ' અને 'અકારણું' – બંને વાર્તાઓમાં જાતને ઓગાળી ટકી રહેવા મથતી સ્ત્રીઓના સંઘર્ષને વાચા મળી છે. આ ઉપરાંત 'ફાળ', 'આંચકો', 'ઘટના', 'નીરજ' સંગ્રહની નોંધપાત્ર કૃતિઓ છે. લાઘવ આ વાર્તાઓનું ધ્યાનાર્હ લક્ષણ છે, પણ મર્યાદિત ફલક અને વૈવિધ્યના અભાવે થોડી વિધતા એમાં પ્રવેશી જાય છે.

'ટેકરીઓ પર વસંત બેઠી છે'ના વાર્તાકાર વિભૂત શાહ 'ફલાવરવાઝ'માં (૧૯૮૮) કેટલીક મર્યાદાઓ અતિક્રમી નથી શકયા, અને સંગ્રહની 'તું – કેવળ સ્ત્રી', 'બ્લેક સ્ત્રી', 'થેંક્યુ નિનાદ' અને 'કદાચ' જેવી વાર્તાઓ કયાં તો ઘટનાઓથી દબાય છે, કયાં તો બોલકી બની બેઠી છે. પણ આ સાથે 'કેટલાંક મિત્રોની સ્વરરચના' એની કાવ્યમય ઋજુ અભિવ્યક્તિને લીધે, અને 'અરવિંદ દેસાઈ વિરુદ્ધ અવિનાશ દેસાઈ' કે 'એક અમીનસાહેબ' અને 'શૂન્યમાં વસતાં શાહમૃગો' એની વિશિષ્ટ માવજતને કારણે ધ્યાન ખેંચે છે.

ક્ષુબ્ધ કરી મૂકે એવી સાચી ઘટનાઓની કાચી સામગ્રીને કલાઘાટ આપવામાં જે થોડા લેખકો સફળ થયા છે, એમાં રજનીકુમાર પંડયાનું નામ મૂકી શકાય. 'ચંદ્રદાહ' (૧૯૮૯) એની મોટા ભાગની વાર્તાઓના વિષય-વ્યાપ અને રજૂઆતની લાક્ષણિક ઢબને કારણે ટૂંકી વાર્તાના ચાહકોને ગમે એવો સંગ્રહ બન્યો છે. એમાં 'ચંદ્રદાહ' તો એક નીવડેલી કૃતિ છે જ. પ્રિયતમા–પત્નીના અવસાન પછીની પ્રથમ શરદ પૂનમે નાયકે અનુભવેલી પારાવાર વેદના અને અસહાયતાની ભીંસ અહીં ભાવકને પણ અસ્વસ્થ કરી મૂકે તે રીતે વ્યક્ત થઈ છે. આ ઉપરાંત 'નક્કી ?', 'સરદ', 'જુગાર', 'અંધારું', 'વાહિયાત', 'સમાંતર' જેવી વાર્તાઓ ઉલ્લેખનીય છે.

દિલીપ રાણપુરાનો સંગ્રહ 'રાતોરાત' (૧૯૮૮) ગ્રામજીવનની કથાઓને કેન્દ્રમાં રાખે છે. અભણ, અબુધ માણસની વણપ્રીછી, અવ્યક્ત લાગણીઓ આ સંગ્રહની 'તરસ', 'છગન કાળાનો ચંદુ', 'વગર વાંકે' જેવી વાર્તાઓમાં ઝિલાઈ છે. આમ તો અહીં સંપાદિત સંગ્રહોનો ઉલ્લેખ કરવાનું ધાર્યું નથી. તેમાં અપવાદરૂપ 'ગુજરાતી-દલિત વાર્તા' (સં. મોહન પરમાર અને હરીશ મંગલમ્ ૧૯૮૭) સંચય રાખ્યો છે, તે એટલા કારણસર કે અનુભૂતિની તીવ્રતા અને કલાસ્વરૂપની અપેક્ષાઓ એકમેકમાં કેટલે અંશે ભળી શકે તે અવલોકવાનો અહીં અવકાશ છે. નગરજીવનની આસપાસ ફરતી અને કયારેક Jigsaw puzzle જેવી લાગતી વાર્તાઓની એકવિધતાથી થાકેલા ભાવકને બહુ તો નહિ, પણ થોડી રાહત અહીં મળે તેવી શકયતાઓ છે. ગ્રામીણ બોલી, ગ્રામ સમાજનો આગવો પરિવેશ વાર્તાઓને અહીં જીવાતા જીવનનો જ એક ભાગ બનાવી દે છે. એમાં કઠોર વાસ્તવિકતાનું યથાતથ આલેખન આત્યંતિક લાગે એવું કેટલીક વાર્તાઓમાં બન્યું છે, અને વાસ્તવિકતા જો કલામાં આ જ રીતે રજૂ થવાની હોય તો એનાં ભયસ્થાનો કયાં એનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ અહીંથી જ મળી રહે તેમ છે. આમ છતાં સંગ્રહની 'બદલો', (દલપત ચૌહાણ) 'સોમલી' (હરિ પાર)

'દાપણુ' (હરીશ મંગલમ્) 'વિલોપન' (ભી. નં. વણકર) 'નકલંક' (મોહન પરમાર) 'ફરજ' (શિરીષ પરમાર) ધ્યાન ખેંચે તેવી બની છે. જોસેફ મેકવાનના સંગ્રહ 'સાધનાની આરાધના'માં (૧૯૮૬) વાતો તો જીવાતા જીવનની જ છે, પણ આ વાર્તાઓમાં કલાતત્ત્વને ઝાઝો અવકાશ જ મળ્યો નથી. ભાષા ધીંગી અને વાર્તાપ્રવાહ વેગીલો ખરો, પણ એ ખાસ મદદરૂપ થઈ શકતાં નથી સીધો બોધ, તો ક્યાંક ભારેખમ ઘટનાઓ અથવા ક્યારેક બંનેની સાથે વધારામાં સ્થૂળ રજૂઆતથી મોટાભાગની વાર્તાઓમાં કચાશ લાગે છે. 'સાધનાની આરાધના', 'ધંદી' કે 'ચોથી શરત' આ સંદર્ભે ઉદાહરણરૂપે લઈ શકાય.

તરુલતા મહેતાના વાર્તાસંગ્રહ 'વિયોગે'માં (૧૯૮૭) દાંપત્યજીવનની વિષમતા અને વેદનાને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલી બે વાર્તાઓ 'ખંડિત' અને 'વિયોગે' વિશેષ ઉલ્લેખનીય છે, તો તરુલતા દવેના વાર્તાસંગ્રહ 'કોઈને કોઈ રીતે'માં (૧૯૮૩) 'સ્વીકાર', 'અટકી જતી ઉંમર' અને 'પડછાયા' જેવી સુરેખ અભિવ્યક્તિ ધરાવતી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ છે.

આ જ પ્રવાહમાં વસુબહેનના 'ઘડીક આષાઢ ઘડીક શ્રાવણ' (૧૯૮૦) યોગેશ પટેલના 'પગલાંની લિપિ' (૧૯૮૮) શિવકુમાર જોષીના 'કેક્ટસ' (૧૯૮૭) બકુલ દવેના 'પુનઃસંધાન' (૧૯૮૮) ચંદુલાલ સેલારકાના 'અમે તમારી ડાળે મહોર્યાં' (૧૯૮૮), અશ્વિન દેસાઈના 'વિખૂટાં પડીને' (૧૯૮૭)નો સમાવેશ થઈ શકે.

ત્રીજા પ્રવાહમાં મોટા ભાગના વાર્તાસંગ્રહો સર્જકના પ્રથમ સંગ્રહની ઓળખ સાથે આવે છે. આ સંગ્રહો પ્રગટ થયા ત્યારે, આ વાર્તાકારોનાં નામ બહુ જાણીતાં પણ નહિ. એમાં અપવાદરૂપ ગણાય સરોજ પાઠક.

આ પ્રવાહમાં જાણીતાં વાર્તાકાર સરોજ પાઠકનો વાર્તાસંગ્રહ 'હુકમના એક્કા'ને (૧૯૮૭) મૂકવાનું યોગ્ય એથી લાગ્યું છે કે સરોજબહેનની વાર્તાઓ અનેક રીતે વિશિષ્ટ છે. સ્થૂળ ઘટનાઓ લગભગ નહિ, ચૈતસિક સંકુલતા એ જ લક્ષ્ય, અને વિવિધ રીતે એ લક્ષ્યભણી વાર્તાની ગતિ – આ એમના કથાવિશ્વનો પરિચય છે. પણ એથી યે વધુ ધ્યાન ખેંચે છે એમનાં પાત્રો. સતત તીવ્ર લાગણીમાં તરફડતાં, તાણમાં શ્વસતાં આ પાત્રો સામાન્ય ન લાગે, અને છતાં એમને ચિત્રિત કરવાની લેખિકાની ફાવટ એવી છે કે બધાં ખૂબ નજીક અનુભવાય. સંકુલ મનોદશાના આવા સફળ આલેખનની કૃતિઓનો આસ્વાદ લેવો હોય તો સંગ્રહની 'હજી તો...હજી તો', 'પાનખરની કુંપળ', 'હુકમનો અને 'છેલ્લો દિવસ' જોઈ શકાય.

સરોજબહેનની શૈલીની મર્યાદા પણ એમનાં વધુ પડતાં બોલકાં પાત્રો અને અભિવ્યક્તિની નાટકીય ઢબેઢબ બની રહે છે. કોઈ એક કાળે જે લાક્ષણિકતા એમનો કલાકીય કસબ હતો, તે અતિરેકને કારણે અહીં કઠે છે. આ મર્યાદા 'ભગવાનનું લેસન', 'અકસ્માતનું ભાગ્ય', 'અંચાઈ' જેવી વાર્તાઓમાં જોઈ શકાય.

અંજલિ ખાંડવાળાનો વાર્તાસંગ્રહ 'આંખની ઈમારતો' (૧૯૮૮) તાજગીથી તરબતર છે, અને એની 'ઇન્દુભાઈ ગાયબ', 'શાપમુક્તિ' કે 'શક્તિપાત' જેવી કલાત્મક કૃતિઓ લેખિકાની વાર્તા સ્વરૂપ અંગેની ઊંડી સમજ અને સાહિત્યકૃતિનું સૌંદર્ય પારખવા-ઉદ્‌ઘાટિત કરવાની દૃષ્ટિ-સૂઝનો પરિચય આપે છે. આમ તો તેમની ભાષામાં એક સહજ લાવણ્ય છે, જે નવીન, તાજાં કલ્પનો, પ્રતીકો, શબ્દ ઝૂમખાંઓમાં વિકસ્યા કરે છે. આ બધું વાર્તાપ્રવાહમાં ઓતપ્રોત થાય ત્યાં સુધી તો ઉત્તમ, પણ ડગલે ને પગલે પ્રતીકકલ્પનો અટવાતાં રહે તો કથાપ્રવાહ ક્યાંક અવરોધાવાનો સંભવ ઊભો થાય. ક્યારેક આયાસ છતો થઈ જાય, અને જાણે કોઈ પણ વાત ભાષાકર્મની આવી ખૂબી વગર મૂકી જ ન શકાય, સાદા શબ્દોનું પોતાનું કોઈ મૂલ્ય જ નથી, એવી દશા ઉત્પન્ન થવાનું જોખમ રહે છે. વળી કેટલીક વાર્તાઓમાં આકસ્મિક ઇચ્છાપૂર્તિનાં સંયોગો કૃત્રિમ લાગે છે, જેમકે 'કાળું ગુલાબ'માં ફોટોગ્રાફરનું અણધાર્યું આગમન, અથવા 'ચાંદલાના વ્યાપ'નો અંત. ભાષાના કેટલાક પ્રયોગો ખટકે તેવા છે, એનાં ઉદાહરણો આપી શકાય. પણ આ બધી મર્યાદાઓ કરતાં લેખિકાની શક્તિઓ જ અહીં વિશેષ પ્રગટી છે. અને પરંપરાગત નહિ, છતાં રસપ્રદ, પ્રયોગશીલતાના અભિનિવેશ વિનાની, છતાં નવીન, એવી આગવી શૈલીની વાર્તાઓ માણ્યાનો આહ્‌લાદક અનુભવ પ્રસ્તુત સંગ્રહ કરાવી જાય છે.

ભારતી દલાલનો 'એક નામે સુજાતા' (૧૯૮૫) વાર્તાસંગ્રહ મોટે ભાગે નાયિકાપ્રધાન કથાઓથી રોકાયેલો હોઈ અલગ તરી આવે છે. અહીં પ્રેમનાં સંવેદનોની રોમૅન્ટિક છાંટવાળી વાર્તાઓ વિવિધ રીતે રજૂ થઈ છે. પાત્રો વિદગ્ધ્ હોવાને કારણે સાહિત્યિક ભાષાનો જ ઉપયોગ કરે, કે ગહન વિષયોની ચર્ચા કર્યા કરે, તેથી અંતર્મુખ હોવાની છાપ ઊભી થાય, પણ તે મહદ અંશે સપાટી પર જ રહી જાય છે. અહીં પણ નગર જીવનની એકલતા, યાંત્રિકતા, અર્થહીનતા—બધું છે જ. વિષાદને ઘૂંટતી એકાકી સ્ત્રીઓની પીડા અહીં એ રીતે વ્યક્ત થઈ છે કે બધી જ વાર્તાઓ સાથે વાંચવાથી એની એકસૂત્રતા પરખાય છે. આ વિષાદના ભારે ગોરંભાયેલું વાતાવરણ સંગ્રહની વાર્તાઓનું ખાસ લક્ષણ બને છે.

'સ્વપ્નવટો'માં (૧૯૮૭) રવીન્દ્ર પારેખનો આદેશ–કહો કે–સ્વરૂપ વિષયક ખ્યાલ પ્રસ્તાવનામાં જ સ્પષ્ટ થાય છે. 'કેવળ કૃતિની ભીતરી માગને વશ વર્તીને પરંપરા કે આધુનિકતાની કોઈ છોછ વિના, કૃતિ પોતીકું ધોરણ–સ્વરૂપ કે વસ્તુ સંદર્ભે–કેવી રીતે રચી લે છે તેના વિસ્મયે જ હું વાર્તાસર્જનમાં પ્રવૃત્ત થયો છું." સંગ્રહની 'જન્મ' અને 'આશ્લેષ'—વિધિ—વૈષમ્યની કરુણ કથાઓ, એમના આ કથનના અનુસંધાનમાં અવલોકવા જેવી છે. 'જન્મ'ની વાત લઈએ તો અહીં ભવાયા મંડળીમાં કામ કરતા સ્ત્રૈણ શંકર અને એને ચાહતા–ધિક્કારતા કાનજીની સૂક્ષ્મ, સંકુલ લાગણીઓના તાણાવાણા છે, સ્ત્રીનું પાત્ર ભજવતાં ભજવતાં, નાયિકાના સર્વ ભાવો સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધતો શંકર પેટમાં વિકસી રહેલી કેન્સરની ગાંઠને ય ગર્ભસ્થ શિશુ સમજી અપાર મમતાથી સ્પર્શતો રહે છે. એના આ વળગણથી અકળાતો, એના પર ક્રોધે ભરાતો કાનજી બધું જાણવા છતાં એને કશું જ કહી શકતો નથી. અહીં કથ્ય વિષયની માવજત, વાર્તાનો આરંભ અને અંત, પાત્રોનું મનોજગત અને એમની પલટાતી લાગણીઓ એક સક્ષમ વાર્તાકારના પરિચાયક છે. આ ઉપરાંત 'મોઝેઈક' અને 'સ્વપ્નવટો' પણ માણવા જેવી વાર્તાઓ છે. જો કે 'અક્ષત્વ', 'અશ્વત્થ' અને 'શાપ'માં સુગ્રથિતતાનો અભાવ જણાય છે.

આ દાયકામાં વીનેશ અંતાણી પાસેથી બે વાર્તાસંગ્રહો મળે છે–'હોલારવ' (૧૯૮૩) અને 'રણઝણવું' (૧૯૮૯). 'હોલારવ'ની વાર્તાઓ પ્રેમની વિફળતા, તરફડાટ અને એકલતાની આસપાસ વણાયેલી છે. 'તું', 'ખાલી પ્લેટફોર્મ', 'શ્યામનળીમાં ટ્રેન', 'બારી પર બેઠેલા પડછા' આવા પ્રકારની કથાઓ છે, અને ભીનાં સંવેદનોની કોમળ અભિવ્યક્તિ એની લાક્ષણિકતા છે. વીનેશ અંતાણીની કેટલીક વાર્તાઓમાં અપરિચિત વાતાવરણનું એક રોમેન્ટિક ખેંચાણ અનુભવાય છે. 'કેરો સારંગ', 'સાંઢણી' જેવી વાર્તાઓ એના પરિવેશને કારણે નોંધપાત્ર બને છે. પ્રયોગો એમને ઝાઝા અનુકૂળ નથી, એનો ખ્યાલ અહીંથી જ આવી જાય છે. 'રણઝણવું'માં એમની શક્તિઓ ઘૂંટાઈને આવી છે, પણ મર્યાદાઓ સાવ ટાળી નથી શકાઈ. 'બે સ્ત્રીઓ અને ફાનસ', 'ચશ્માં વિનાની આંખે ઝરૂખો' કે 'ફૂંકણી' જેવી ઉત્તમ કૃતિઓ સાથે 'ભોળિયો ભગલો થાને લાલ રંગનો તડકો' અને 'ચાર ચોગઠા પ્લસ નૈના માઈનસ' જેવી નબળી કૃતિઓ હાજર છે. પણ વાતાવરણના આલેખનમાં અને સંવેદનોને સ્પર્શવામાં એમની સશક્ત કલમ પરખાય છે. આ સાથે એમની સુરેખ, સંયત અભિવ્યક્તિ બંને સંગ્રહની મોટાભાગની વાર્તાઓનું લક્ષણ છે.

'મોર બંગલો'માં (૧૯૮૮) હરિકૃષ્ણ પાઠકની કેટલી વાર્તાઓ એની

આકર્ષક નિરૂપણ રીતિને કારણે ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'સમળો'. નૈસર્ગિકતાને–અસલિયતને ભરખી ખાતી યાંત્રિકતા અને આધુનિકતાના પ્રતીક સમળાની આ વાર્તામાં ઉપસ્થિતિ વાર્તાની વિગતોને નવું જ પરિમાણ આપે છે. આ ઉપરાંત ઉપેક્ષિત માણસની વ્યથા–કથા 'જાડિયો' ને 'ત્રીજો પુરુષ એકવચન', માનવમનની ધગધગતી, આદિમ લાગણીઓની બળકટ અભિવ્યક્તિ 'પ્રતિશોધ' અને પરિચિત વિશ્વના વિચ્છેદના આઘાતને વ્યક્ત કરતી 'બાવળિયો' સંગ્રહની આસ્વાદ્ય કૃતિઓ ગણી શકાય. બિનજરૂરી પ્રસ્તાર ટાળીને સીધી સોંસરી ગતિ ધરાવતી આ વાર્તાઓનો કળાઘાટ સૌષ્ઠવપૂર્ણ છે. આવા સંગ્રહમાં 'નયના કેમ રડી?' કે 'શ્રીફળ' જેવી કૃતિઓ વિષયનું નાવીન્ય હોવા છતાં, ઝાંખી પડે છે.

બહાદુરભાઈ વાંકની વાર્તા 'પીછો' એમના એ જ શીર્ષક ધરાવતા વાર્તાસંગ્રહની (૧૯૮૮) ઉલ્લેખનીય કૃતિ છે. પાત્રોની મનોદશાનાં વિવિધ સ્તરોને સ્પર્શવામાં આ ઉપરાંત 'બચવું' 'બળવું' 'મરવું' 'ધુમાડો' જેવી વાર્તાઓ ઠીક ઠીક સફળ રહી છે. વાર્તા વિષેનો લેખકનો દ્વિધામુક્ત અભિગમ એમના સર્જન માટે ઉપકારક જ નીવડ્યો છે. સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓ આયાસમુક્ત, સહજભાવે રચાયેલી જણાય છે. આને લીધે જોકે, ક્યાંક ગાળી–ટાળી શકાય એવી મર્યાદાઓ પણ રહી ગઈ છે, તોયે અહીં એક હકીકત પરત્વે ધ્યાન દોરાય કે સંકુલ મનોવૈજ્ઞાનિક તથ્યને ધ્વનિત કરવા સદૈવ, કોઈ ને કોઈ રચના પ્રપંચનો આશ્રય લેવો વાર્તાકાર માટે અનિવાર્ય નથી.

ઉત્પલ ભાયાણીના વાર્તાસંગ્રહ 'હલો'ની (૧૯૮૩) ઉત્તમ કૃતિ તો 'મિજબાની' જ હોઈ શકે. ભડભડતા જઠરાગ્નિની કઠોર વાસ્તવિકતા કશા પણ આક્રોશ કે અભિનિવેશ વિના આમ પણ દર્શાવી શકાય. આ આદ્યંત ચુસ્ત વાર્તાનો સંયમ, એનો દબાયેલો કચડાયેલો વિષાદયુક્ત સૂર જ એને સઘન બનાવી દે છે. ભૂખના દુઃખે નજીક ખેંચાતાં ત્રણ રાંકડાં પાત્રો, મિન્નાપપ્પા, રોટલીના ટુકડા જેની પાસે છે તે 'જીવ' અને કાળિયો કૂતરો–આછી રેખાઓમાંયે ઓળખાય તેવાં છે. એવી જ એક સરસ વાર્તા 'અભિસાર' છે–જેમાં મનપસંદ યુવતીને મળવા–જોવાની એક સામાન્ય, સ્વાભાવિક, નાનકડી એષણા સંતોષવા નાયકે કરવા પડતા સંઘર્ષનું ચિત્ર છે. હતાશાના વિવિધ તબક્કાઓ અહીં કંઈક હળવાશથી આલેખાયા છે. જોકે 'શહીદ' જેવાં વાર્તાનો વિડંબનાનો સૂર અને 'મોક્ષ'ની જુગુપ્સાપ્રેરક વાસનાપૂર્તિ, નિષેધોથી મુક્ત ભાવકોને પણ માણવામાં થોડી મુશ્કેલી નડે એ સંભવ ખરો.

મોહન પરમારના વાર્તાસંગ્રહ 'કોલાહલ'માં (૧૯૮૯) ચિત્તના અગમ્ય

વ્યાપારની પ્રસ્તુતિ અત્યંત લાઘવથી થઈ છે. વર્ણનો ટાળીને, મોટેભાગે માત્ર સંવાદોથી જ કથા રજૂ કરવાનો અહીં પ્રયત્ન થયો છે. સંગ્રહની 'ફરી કો'કવાર', 'કોલાહલ' અને 'ગમાર' ધ્યાનાર્હ કૃતિઓ છે.

આ દાયકાની ટૂંકીવાર્તામાં વિષયવસ્તુ સંદર્ભે નગરજીવનનો પ્રભાવ રહ્યો છે. યાંત્રિક સંસ્કૃતિને પરિણામે ઉદ્ભવતી સમસ્યાઓ, આધુનિક માનવીની હતાશા, એકલતા, વિચ્છિન્નતાના ભાવો વિશેષ અને વારંવાર ઘુંટાતા રહ્યા છે પ્રેમ, જાતીય આવેગ, માનસિક વિકૃતિઓ, ઈર્ષ્યા, ક્રોધ, કરુણા, સ્વાર્થ આદિ પ્રતિબિંબિત થઈ છે. છતાં મર્યાદિત અનુભવને કારણે અથવા જીવાતા જીવનના ઓછા સ્પર્શને કારણે મોટે ભાગે તો સર્જક ચિત્તની લીલામાં જ ફસાઈ પડેલો જણાય છે. એના અનુભવની બહાર રહી ગયેલું વિશ્વ પણ ઘણું મોટું છે. વળી ક્યારેક તળપદી ભાષાનો વિનિયોગ કરતી વેળા એને એવું લાગ્યું હોય કે આ ભાષાકીય સુસજ્જતા એ જ તળપદા જનજીવનનો ભીતરી અનુભવ છે, તો એમાં ખોટા ઠરવાનો સંભવ છે જ.

ખરેખર તો અનુભવ કે ઘટનાને અને ચૈતસિક સંકુલ ભૂમિકાઓને કોઈ વેર હોઈ ન શકે. મુઠ્ઠીભર માણસો માટે લખેલું સાહિત્ય છેવટે તો સર્જન અને સમાજને અળગા પાડી દે છે; અને વેગળા જ રાખે છે.

રચનારીતિ અને ભાષાકર્મમાં આ દસ વર્ષે અનેક પ્રયોગો જોયા છે. કથનશૈલીની જે અવનવીન યુક્તિપ્રયુક્તિઓ આ દાયકામાં સાંપડી છે; એમાંનું જે કૃતક છે, તે રદબાતલ કરીએ, તો યે વૈવિધ્યની નોંધ લેવી પડે: એમાં કિશોર જાદવની દૃશ્યશ્રેણીઓ, રાધેશ્યામ શર્માની પદ્યકથાના પ્રયોગો, દિનેશ અંતાણીની વાર્તાઓનું વાતાવરણ, અંજલિ ખાંડવાળાની સ્ફૂર્તિલી રોચક શૈલી જુદી જુદી અપેક્ષાઓ ધરાવતા ટૂંકી વાર્તાના ચાહકોને ભાવવિભોર કરી શકે. આ તો થોડાં હાથવગાં ઉદાહરણો માત્ર છે, યાદી લંબાવી શકાય એવું છે જ. પણ ભાષાકર્મને સર્વસ્વ લેખીને ચાલવાનું જોખમ પારખી લેવા જેવું છે. સતત કલ્પનો કે પ્રતીકોથી યા સંકેતોથી કૃતિને લદાયેલી રાખવામાં ઐશ્વર્ય જ પ્રગટ થાય એવું માની ન લેવાય, ન લેવાવું જોઈએ. આ સંદર્ભે ૮૯-૯૦ના 'વિ'નો વાર્તા વિશેષાંક–'પરિષ્કૃતિ ગુજરાતી વાર્તા'નો ઉલ્લેખ અપ્રસ્તુત નહિ લેખાય. દાયકાના બે અંતિમો વચ્ચેથી હવે નવો વાર્તાકાર પોતાનો માર્ગ શોધવા જેટલો સ્વસ્થ જણાય છે. પોતાના પરિવેશ, પાત્રો અને ભાષા અંગે સચિંત આ વાર્તાકારને ઉછીનું કશું ન ખપતું હોય તો એ ઉત્તમ સ્થિતિ જાણવી. ટૂંકી વાર્તા અંગે આ જ અંકના 'પ્રાથમ્ય'માં

અજિત ઠાકોરે કેટલીક ચોખ્ખી વાતો કરી છે. કલાત્મકતા એટલે અસ્પષ્ટતા કે દુર્બોધતા એવું સમીકરણ ફંગોળી, કળા અંગે કશી બાંધછોડ કર્યા વગર, કે કળા દષ્ટિએ નીચે ઊતર્યા વગર, મોટા સહૃદય વર્ગને સ્પર્શવા આ નવી વાર્તા મથે છે. નગરજીવનની કેટકેટલી સંકુલતાઓ હજી વણસ્પર્શી રહી ગઈ છે, એ બધી ગુજરાતી વાર્તામાં ધબકતી કરવાના પુરુષાર્થનાં સુફળની પ્રતીક્ષા થઈ શકે એવું હવામાન બંધાયું છે. મણિલાલ પટેલ, અજિત ઠાકોર, કિરીટ દૂધાત, હર્ષદ ત્રિવેદી વગેરે સર્જકો આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત છે જ.

અંતે કહેવાનું તો એટલું જ રહે કે કૃતિનું દૈવત તો સ્વયં બોલે. એની આસપાસ કશી વિભાવનાનું જાળું હોય કે ન હોય, એ કેવા પ્રકારની છે એની સમજૂતી કોઈ આપે કે ન આપે, એને માથે ઊંચકીને ચાલનારા સમર્થકો હોય કે ન હોય, એક સશક્ત, સત્ત્વશીલ, સર્જકતાએ રસાયેલી ટૂંકી વાર્તા, આસાંના કશાયની મદદ કે ટેકા વગર જ પોતાનો પ્રભાવ પાથરતી અડીખમ ઊભી રહી છે, અને રહેશે.

(જૂન, ૧૯૯૧)

નવલકથા

સનત ભટ્ટ

કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપના ઐતિહાસિક પ્રશ્નો તપાસવા માટે સમયના થોડા દીર્ઘ તબક્કાઓ અનિવાર્ય થઈ પડે છે. ભિન્ન ભિન્ન પ્રયોજનો અનુસાર આ સમયગાળાને ઓછોવત્તો કરવામાં આવે છે. પદ્ધતિસર અભ્યાસ કરવા માટે અભ્યાસક્ષેત્રની સીમાઓને સુપેરે આંકી લેવી જરૂરી છે પરંતુ જ્યારે આપણે દાયકા જેવો એકમ પસંદ કરીએ છીએ ત્યારે એમાં ઘણાં જોખમો રહેલાં હોય છે. દાયકાલક્ષી વિભાગીકરણ ઘણી વખત કેવળ યાંત્રિક અને યાદૃચ્છિક બની રહેવાની સંભાવનાઓ વિશેષ હોય છે. આમ છતાં સમસામયિક સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવા માટે દાયકો સરળ અને હાથવગો એકમ છે. સમકાલીન સાહિત્યને મૂલવવામાં ઘણાં જોખમો હોવા છતાં ભવિષ્યના ઇતિહાસ માટેની કાચીપાકી સામગ્રી પણ આ જ રીતે તૈયાર થતી રહે છે.

નવલકથાનું સ્વરૂપ લેખકો અને વાચકોમાં અત્યંત લોકપ્રિય છે, આ લોકપ્રિયતા પણ તેના તટસ્થ મૂલ્યાંકનની આડે ક્યારેક આવતી હોય છે નવલકથાની વિપુલતા, દરેક કૃતિનું પોતાનું દળ પણ આવા અભ્યાસ માટે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. અંદાજ મૂકીએ તો પણ આ દાયકામાં હજાર ઉપરાંત નવલકથાઓ લખાઈ હોવી જોઈએ. ગમે તેવો નિષ્ઠાવાન વિદ્વાન આ બધી નવલકથાઓનું

વાચનમનન કરીને આવો અભ્યાસ કરી જ ન શકે, એટલે મહત્ત્વના વળાંકો; કેટલીક વિશિષ્ટ કૃતિઓ અને બીજાઓએ કરેલા અભ્યાસને આધારે આગળ વધવું હિતાવહ હોય છે. નવમા દાયકાની નવલકથાનો આલેખ જયંત ગાડીતે (ગુ. સા. પરિષદ દ્વારા પ્રકાશિત 'ગુ. સા.નો નવમો દાયકો' ગ્રંથમાં) અને નરેશ વેદે (અધીત-૧૪માં) આપ્યો છે. આ બંનેના આલોચનાત્મક આલેખને પૂરક બની રહે એવી રીતે આ લેખમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે, શક્ય તેટલે અંશે વિગતોમાહિતીનાં પુનરાવર્તનો ટાળ્યાં છે.

નવમા દાયકાની નવલકથાઓનો અભ્યાસ કરતી વખતે એક પ્રશ્ન મનમાં થાય કે આગલા દાયકાની સાથે આ નવલકથા કેટલે અંશે અનુસંધાન જાળવે છે અને કેટલે અંશે એ આડી ફંટાય છે-સાથે સાથે આવનારા દાયકામાં આ નવલકથા કેવો વળાંક લેશે એનો કોઈ અંદાજ આવી શકે ખરો ? એક તટસ્થ તારણ કાઢી શકાય કે આ દાયકો નવલકથાના ક્ષેત્રમાં કોઈ મોટા વળાંકો, નવાં પ્રસ્થાનો, વિશિષ્ટ ઝોક દાખવતો નથી. આગલા દાયકાનાં લક્ષણો, મિશ્ર પ્રવાહો કોઈ નોંધપાત્ર પરિવર્તન વિના ચાલુ રહે છે. ઊલટ સમૂહમાધ્યમો-(સામયિકોમાં લખાતી નવલકથાઓ) પ્રત્યેના આકર્ષણને લીધે નકારાત્મક વલણો આ નવલકથાએ પ્રગટાવ્યાં છે. આ નકારાત્મક વલણોની પ્રતીતિ આ દાયકામાં ત્રણ ભિન્ન ભિન્ન પેઢીના પ્રતિનિધિ નવલકથાકારોએ કરાવી છે એ પણ એટલું જ આશ્ચર્ય છે. સૌથી પહેલી પેઢીના પ્રતિનિધિ નવલકથાકારો છે- પન્નાલાલ પટેલ અને દર્શક. આથમતી અવસ્થા અને ઓસરતી સર્જકતાની વચ્ચે પન્નાલાલ પટેલ સતત લખતા રહ્યા. તેમને મન નવલકથાઓનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે વ્યાવસાયિક બની ગયું હતું. પૌરાણિક કથાઓને આધારે નવલકથાઓ લખવી, આત્મકથનાત્મક સામગ્રીને આધારે લખતા રહેવું, લખવાની પડી ગયેલી આદતને કારણે પાનાંનાં પાનાં ભર્યાં કરવાં એ સિવાય બીજો કોઈ ઉદ્દેશ આ નવલકથાલેખન પાછળ દેખાતો નથી. પૌરાણિક નવલકથાઓના માર્ગે પન્નાલાલ પટેલ ઉપરાંત દર્શક, રઘુવીર ચૌધરી, હરીન્દ્ર દવે જેવા અન્ય નવલકથાકારો પણ જઈ ચૂક્યા છે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં આપણી અપેક્ષાઓ કંઈક જુદી છે. ખરેખર તો મહાકાવ્યો અને પુરાણોનાં પાત્રો, પ્રસંગ કે પુરાકલ્પનોની માંડણી નવેસરથી, નવા સંદર્ભો સાથે થવી જોઈએ. સમસામયિક પ્રશ્નો સાથે એમને સાંકળીને નવી પ્રસ્તુતતા પ્રાપ્ત કરી આપવી જોઈએ; નવાં અર્થઘટનોથી એમને સમૃદ્ધ કરી આપવી જોઈએ.

એવી જ રીતે પન્નાલાલ પટેલ 'જિંદગી સંજીવની' દ્વારા આત્મકથનાત્મક નવલકથાના ઢાંચાને અપનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. હવે એ પ્રશ્ન કરવાનો કોઈ

અર્થ જ નથી કે આ નવલકથાકારે આવા ઢાંચામાં રહીને કેવી રીતે કામ પાર પાડ્યું છે? એ પ્રશ્નો વિચારવાની કોઈ જવાબદારી પન્નાલાલ પટેલે સ્વીકારી નથી. કોઈ સર્જક પોતાની જિંદગીને સામગ્રી તરીકે પ્રયોજી શકે પણ 'જિંદગી સંજીવની' સ્થૂળ બની ગઈ છે અને શુદ્ધ આત્મકથા લખવાનું તો પન્નાલાલ પટેલ માટે શક્ય જ નથી.

પન્નાલાલ પટેલની હરોળના જ એવા એક બીજા નવલકથાકાર છે દર્શક; પણ તેમનું સર્જન વિપુલ નથી. એમની ઉત્તમ નવલકથા 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'નો ત્રીજો ભાગ નવમા દાયકાની અધવચ્ચે પ્રગટ થયો. આ નવલકથાને નિમિત્તે જયંત ગાડીતે એક પ્રશ્ન યોગ્ય રીતે છેડ્યો કે યુદ્ધકથા-પ્રણયકથા દાર્શનિક કથા વચ્ચે કશો સંવાદ રચાય છે ખરો? આ કૃતિની નવેસરથી સમીક્ષા કરનારે આવા પ્રશ્નની ઊંડે જવું જોઈએ. નવમા દાયકામાં પ્રગટ થયેલો ખંડ છેક પચીસ સત્તાવીસ વર્ષે લખાયો છે. પણ હવે કથા રોહિણી-સત્યકામની આસપાસ રહેતી નથી. ત્રીજા ભાગના પૂર્વાર્ધમાં અચ્યુત પસીના બાળકોને સલામત ખસેડી લેવા માટે ઈંગ્લેન્ડ જાય છે. પણ ઉત્તરાર્ધમાં બધાં પ્રધાન-પાત્રો ભારત-બર્મા સરહદના પહાડ-જંગલમાં પ્રદેશમાં ભેગા થાય છે. બીજા ભાગમાં 'દર્શક'માં રહેલો સર્જક એમની વિદ્વત્તાના ભારથી દબાઈ ગયેલો છે, નવલકથા દસ્તાવેજીકરણ તરફ ઢળવા માંડે છે. સર્જકમાં વસતા ઇતિહાસકારની સતત દખલગીરીથી નવલકથાને હાનિ થાય છે. પણ ત્રીજા ભાગમાં ક્યાંક ક્યાંક દર્શકનો સર્જકત્વ બેઠો થતો હોય એમ અનુભવી શકાય છે. આમ છતાં પ્રશ્ન તો રહે છે જ કે છેલ્લા બે ભાગમાં આલેખાયેલા યુદ્ધની ભીષણતા એક સર્જકની હેસિયતથી પ્રગટી શકી છે ખરી?

પન્નાલાલ પટેલ-દર્શક પછીની પેઢી હરીન્દ્ર દવે, ભગવતીકુમાર શર્મા, રઘુવીર ચૌધરી, મોહમ્મદ માંકડ, ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, વીનેશ અંતાણી જેવા નવલકથાકારોની છે. આમાંથી ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, મોહમ્મદ માંકડ જેવા નવલકથાકારોએ આ ક્ષેત્રે જે કંઈ અર્પણ કરવાનાં હતાં તે આગલા દાયકાઓમાં કરી દીધાં હતાં. નવમા દાયકામાં તેમની નવલકથાઓ પ્રગટ થઈ છે પણ એમાં સર્જક-પ્રતિભાનો આવો કશો ઉન્મેષ દેખાતો નથી. હરીન્દ્ર દવે, રઘુવીર ચૌધરીનો સમાવેશ પણ અહીં કરી લેવો જોઈએ. એવું મનાવવામાં આવે છે કે આ અને બીજા સર્જકો ધારાવાહી નવલકથાના માર્ગે વળી ગયા, પરિણામે તેમની કળા કુંઠિત બની. પણ ધારાવાહી નવલકથાનો આગવો ઢાંચો અપનાવીને ઉત્તમ નવલકથાઓ લખી શકાય છે એનાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો આપણી સામે છે. સર્જકમાં વિત્ત ઓછું હોય તેથી કરીને ધારાવાહી નવલકથાના ઢાંચાનો વાંક કાઢી ન

શકાય. પણ સાથે સાથે હકીકત છે કે ઘણાબધા જાણીતા નવલકથાકારોએ, મોટા ગણાયેલા સર્જકોએ આપણને નિરાશ કર્યા છે. આમાંના મોટા ભાગના નવલકથાકારોએ ધારાવાહી નવલકથાનો ઢાંચો અપનાવ્યો છે. એટલે નરેશ વેદ જેવા એમ માનવા પ્રેરાય કે નવલકથાનું વ્યાપારીકરણ થઈ રહ્યું છે તો એ હકીકત પણ સ્વીકારવી જોઈએ. જો કે છેલ્લા બે દાયકામાં ભૌતિકતાપરાયણ જીવનદૃષ્ટિના પ્રસારની સાથે માત્ર નવલકથા જ નહીં સંગીત, ચિત્ર, સાહિત્યમાં પણ વ્યાપારીકરણ પ્રવેશ્યું છે. ટી.વી.ને કારણે આ વૃત્તિ વધુ ને વધુ બળવત્તર બની રહી છે. એને આપણે દૂર કરી શકવાના નથી – આ અનિષ્ટને સ્વીકારીને જ આગળ વધવું પડે; સાથે સાથે નવલકથાનું, એના પ્રમુખ ઢાંચાઓનું વિવેચન થતું નથી–જે કંઈ અલ્પસત્ત્વ વિવેચન થાય છે એનો કશો પ્રભાવ સર્જકો ઉપર પડતો જ નથી.

હરીન્દ્ર દવે જેવાની ‘સુખવટો’, ‘વસિયત’ જેવી કૃતિઓની ગણના તો સાવ સામાન્ય કૃતિઓ તરીકે કરી શકાય. એમાં અપવાદરૂપ ગણવી હોય તો ‘ગાંધીની કાવડ’ (૧૯૮૪) અને ‘નંદિતા’ (૧૯૮૭) જેવી કૃતિઓને ચીંધી શકાય. ગુજરાતી ભાષામાં રાજકારણને કેન્દ્રમાં રાખીને બહુ ઓછી કૃતિઓ રચાઈ છે. આ વિષયને ઘણીબધી રીતે તપાસી શકાય એમ હોવા છતાં ગુજરાતી નવલકથાકારે એનો ઉપયોગ નથી કર્યો. પણ હરીન્દ્ર દવેને આમાં સફળતા મળી છે એમ તો કહી નથી શકાતું. સરળ, નિષ્કપટ, પૂરા ગાંધીવાદી કરુણાશંકર માસ્તર કેવી રીતે ભ્રષ્ટ અને કુટિલ રાજકારણની ગંદકીમાં ખેંચાઈ જાય છે તેનું આલેખન આ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યું છે પણ આખી નવલકથા હિંદી ફિલ્મના ઢાંચાને અનુસરે છે– એટલે માનવપતનનો અત્યંત સંકુલ અને સમર્થ વિષય એળે જવા દીધો છે એમ કહીએ તો ચાલે.

‘નંદિતા’ નવલકથા આધુનિકતાનાં વલણો જ્યારે પ્રભાવશાળી હતા ત્યારે અર્થાત્ ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી પણ પચીસ વરસે પ્રકાશન થયું. સમસામયિક આધુનિકતાના એવા કશા વ્યામોહમાં તણાયા વિના પોતાની આંતરપ્રતીતિથી પરંપરાગત ઢાંચાને અપનાવવામાં આવ્યો એ ઘટના પણ નોંધપાત્ર છે. આ ચરિત્રપ્રધાન નવલકથામાં ખૂબ જ જાણીતાં કથાઘટકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવેલો હોઈ વાચક બહુ સરળતાથી વાર્તા કઈ દિશામાં આગળ વધશે તે વિશે અનુમાન કરી શકે છે.

રઘુવીર ચૌધરી, વિપુલ માત્રામાં સર્જન કરનારા માર્ગ અને પુરવઠાના સિદ્ધાંતમાં માનનારા, ‘ગુજરાતી નવલકથા’માં ભલભલા સર્જકોને અતિ ઉચ્ચ ધોરણોથી મૂલવી એમની અનેક પ્રકારની ત્રુટિઓ કાઢનારા અને છતાં સર્જન

અર્થ જ નથી કે આ નવલકથાકારે આવા ઢાંચામાં રહીને કેવી રીતે કામ પાર પાડ્યું છે? એ પ્રશ્નો વિચારવાની કોઈ જવાબદારી પન્નાલાલ પટેલે સ્વીકારી નથી. કોઈ સર્જક પોતાની જિંદગીને સામગ્રી તરીકે પ્રયોજી શકે પણ 'જિંદગી સંજીવની' ધૂળ બની ગઈ છે અને શુદ્ધ આત્મકથા લખવાનું તો પન્નાલાલ પટેલ માટે શક્ય જ નથી.

પન્નાલાલ પટેલની હરોળના જ એવા એક બીજા નવલકથાકાર છે દર્શક; પણ તેમનું સર્જન વિપુલ નથી. એમની ઉત્તમ નવલકથા 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'નો ત્રીજો ભાગ નવમા દાયકાની અધવચ્ચે પ્રગટ થયો. આ નવલકથાને નિમિત્તે જયંત ગાડીતે એક પ્રશ્ન યોગ્ય રીતે છેડ્યો કે યુદ્ધકથા-પ્રણયકથા દાર્શનિક કથા વચ્ચે કશો સંવાદ રચાય છે ખરો? આ કૃતિની નવેસરથી સમીક્ષા કરનારે આવા પ્રશ્નની ઊંડે જવું જોઈએ. નવમા દાયકામાં પ્રગટ થયેલો ખંડ છેક પચીસ સત્તાવીસ વર્ષે લખાયો છે. પણ હવે કથા રોહિણી-સત્યકામની આસપાસ રહેતી નથી. ત્રીજા ભાગના પૂર્વાર્ધમાં અચ્યુત પસીનાં બાળકોને સલામત ખસેડી લેવા માટે ઈઝરાઈલ જાય છે. પણ ઉત્તરાર્ધમાં બધાં પ્રધાનપાત્રો ભારત-બર્મા સરહદના પહાડ-જંગલભર્યા પ્રદેશમાં ભેગા થાય છે. બીજા ભાગમાં 'દર્શક'માં રહેલો સર્જક એમની વિદ્વત્તાના ભારથી દબાઈ ગયેલો છે, નવલકથા દસ્તાવેજીકરણ તરફ ઢળવા માંડે છે. સર્જકમાં વસતા ઇતિહાસકારની સતત દખલગીરીથી નવલકથાને હાનિ થાય છે. પણ ત્રીજા ભાગમા ક્યાંક ક્યાંક દર્શકનો સર્જકત્વ બેઠો થતો હોય એમ અનુભવી શકાય છે. આમ છતાં પ્રશ્ન તો રહે છે જ કે છેલ્લા બે ભાગમાં આલેખાયેલા યુદ્ધની ભીષણતા એક સર્જકની હેસિયતથી પ્રગટી શકી છે ખરી?

પન્નાલાલ પટેલ-દર્શક પછીની પેઢી હરીન્દ્ર દવે, ભગવતીકુમાર શર્મા, રઘુવીર ચૌધરી, મોહમ્મદ માંકડ, ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, વીનેશ અંતાણી જેવા નવલકથાકારોની છે. આમાંથી ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, મોહમ્મદ માંકડ જેવા નવલકથાકારોએ આ ક્ષેત્રે જે કંઈ અર્પણ કરવાનાં હતાં તે આગલા દાયકાઓમાં કરી દીધાં હતાં. નવમા દાયકામાં તેમની નવલકથાઓ પ્રગટ થઈ છે પણ એમાં સર્જકપ્રતિભાનો આવો કશો ઉન્મેષ દેખાતો નથી. હરીન્દ્ર દવે, રઘુવીર ચૌધરીનો સમાવેશ પણ અહીં કરી લેવો જોઈએ. એવું મનાવવામાં આવે છે કે આ અને બીજા સર્જકો ધારાવાહી નવલકથાના માર્ગે વળી ગયા, પરિણામે તેમની કળા કુંઠિત બની. પણ ધારાવાહી નવલકથાનો આગવો ઢાંચો અપનાવીને ઉત્તમ નવલકથાઓ લખી શકાય છે એનાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો આપણી સામે છે. સર્જકમાં વિત્ત ઓછું હોય તેથી કરીને ધારાવાહી નવલકથાના ઢાંચાનો વાંક કાઢી ન

શકાય. પણ સાથે સાથે હકીકત છે કે ઘણાબધા જાણીતા નવલકથાકારોએ, મોટા ગણાયેલા સર્જકોએ આપણને નિરાશ કર્યા છે. આમાંના મોટા ભાગના નવલકથાકારોએ ધારાવાહી નવલકથાનો ઢાંચો અપનાવ્યો છે. એટલે નરેશ વેદ જેવા એમ માનવા પ્રેરાય કે નવલકથાનું વ્યાપારીકરણ થઈ રહ્યું છે તો એ હકીકત પણ સ્વીકારવી જોઈએ. જો કે છેલ્લા બે દાયકાઓમાં ભૌતિકતાપરાયણ જીવનદૃષ્ટિના પ્રસારની સાથે માત્ર નવલકથા જ નહીં સંગીત, ચિત્ર, સાહિત્યમાં પણ વ્યાપારીકરણ પ્રવેશ્યું છે. ટી.વી.ને કારણે આ વૃત્તિ વધુ ને વધુ બળવત્તર બની રહી છે. એને આપણે દૂર કરી શકવાના નથી – આ અનિષ્ટને સ્વીકારીને જ આગળ વધવું પડે; સાથે સાથે નવલકથાનું, એના પ્રમુખ ઢાંચાઓનું વિવેચન થતું નથી–જે કંઈ અલ્પસત્ત્વ વિવેચન થાય છે એનો કશો પ્રભાવ સર્જકો ઉપર પડતો જ નથી.

હરીન્દ્ર દવે જેવાની 'મુખવટો', 'વસિયત' જેવી કૃતિઓની ગણના તો સાવ સામાન્ય કૃતિઓ તરીકે કરી શકાય. એમાં અપવાદરૂપ ગણવી હોય તો 'ગાંધીની કાવડ' (૧૯૮૪) અને 'નંદિતા' (૧૯૮૭) જેવી કૃતિઓને ચીંધી શકાય. ગુજરાતી ભાષામાં રાજકારણને કેન્દ્રમાં રાખીને બહુ ઓછી કૃતિઓ રચાઈ છે. આ વિષયને ઘણીબધી રીતે તપાસી શકાય એમ હોવા છતાં ગુજરાતી નવલકથાકારે એનો ઉપયોગ નથી કર્યો. પણ હરીન્દ્ર દવેને આમાં સફળતા મળી છે એમ તો કહી નથી શકાતું. સરળ, નિષ્કપટ, પૂરા ગાંધીવાદી કરુણાશંકર માસ્તર કેવી રીતે ભ્રષ્ટ અને કુટિલ રાજકારણની ગંદકીમાં ખેંચાઈ જાય છે તેનું આલેખન આ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યું છે પણ આખી નવલકથા હિંદી ફિલ્મના ઢાંચાને અનુસરે છે– એટલે માનવપતનનો અત્યંત સંકુલ અને સમર્થ વિષય એળે જવા દીધો છે એમ કહીએ તો ચાલે.

'નંદિતા' નવલકથા આધુનિકતાનાં વલણો જ્યારે પ્રભાવશાળી હતા ત્યારે અર્થાત્ ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી પણ પચીસ વરસે પ્રકાશન થયું. સમસામયિક આધુનિકતાના એવા કશા વ્યામોહમાં તણાયા વિના પોતાની આંતરપ્રતીતિથી પરંપરાગત ઢાંચાને અપનાવવામાં આવ્યો એ ઘટના પણ નોંધપાત્ર છે. આ ચરિત્રપ્રધાન નવલકથામાં ખૂબ જ જાણીતાં કથાઘટકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવેલો હોઈ વાચક બહુ સરળતાથી વાર્તા કઈ દિશામાં આગળ વધશે તે વિશે અનુમાન કરી શકે છે.

રઘુવીર ચૌધરી, વિપુલ માત્રામાં સર્જન કરનારા માગ અને પુરવઠાના સિદ્ધાંતમાં માનનારા, 'ગુજરાતી નવલકથા'માં ભલભલા સર્જકોને અતિ ઉચ્ચ ધોરણોથી મૂલવી એમની અનેક પ્રકારની ત્રુટિઓ કાઢનારા અને છતાં સર્જક-

કરતી વખતે પોતાની એ નવલકથાવિભાવનાને ભૂલી જનારા આપણા જાણીતા નવલકથાકાર છે. સૂઝબૂઝ હોવા છતાં અતિ લેખને એમની કલમને યાંત્રિક બનાવી દીધી છે. આ દાયકામાં તેઓ ગ્રામજીવનને કેન્દ્રમાં રાખીને 'પંચ-પુરાણ', 'વચલું ફળિયું' જેવી વાર્તાઓ ફેક્ટરીમાં તૈયાર કરીને લખે છે. એવી જ રીતે પૌરાણિક કથાત્રયીને નવો કશો વળાંક આપી શકાયો નથી. આવી બધી રચનાઓના ઢગલામાંથી 'લાવણ્ય' જેવી કૃતિને અલગ પાડી શકાય એટલું આશ્વાસન મળે. તેમની સર્જકતાના સાવ વળતાં પાણી થયાં છે એમ આ નવલકથાને કારણે કહી-નહીં શકાય. 'અમૃતા' પછી એક બીજી મહત્ત્વની કૃતિ તરીકે તેની ગણના કરવામાં કશી અતિશયોક્તિ નથી. હા, ભૂતકાળની સફળતાને અહીં દોહરાવવામાં આવી છે. આદર્શ, ભાવના સભ્યતાનાં આરોપણો કરીને ચરિત્ર ઊભું કરવાની જે પરંપરા ઊભી થઈ છે એમાંથી આપણા લેખક પણ મુક્ત રહી શક્યા નથી.

રઘુવીર ચૌધરીની તુલનાએ ભગવતીકુમાર શર્મા બહુ ઓછું લખનારા નવલકથાકાર છે. તેઓ ખૂબ જ લાંબા સમયથી નવલકથા લખતા આવ્યા છે પણ તેમના જીવનની યશદા નવલકથાઓ 'ઊર્ધ્વમૂલ' (૧૯૮૧) અને 'અસૂર્ય-લોક' (૧૯૮૭) આ નવમા દાયકામાં લખાઈ છે. આ બંને રચનાઓ પરંપરાગત ઢાંચામાં રહીને લખાયેલી છે, આ બંને કૃતિઓ પૂર્વાર્ધમાં બળવાન અને ઉત્તરાર્ધમાં સાવ નબળી પુરવાર થઈ છે. 'ઊર્ધ્વમૂળ'માં નાયિકા ક્ષમાના વ્યક્તિત્વની સંકુલ રેખાઓ ઉપસાવવા પાછળ પોતાની બધી જ પ્રતિભાને કામે લગાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ક્ષમાના જીવનમાં આવતા જતા પાત્રોને લેખકે વિકસવા નથી દીધાં કારણ કે ક્ષમાના ભાવજગતમાં જ તેમનું અસ્તિત્વ છે. ક્ષમાનો સંદર્ભ જ તેમને ટકાવી શકે એમ છે. પણ નવલકથા જેમ જેમ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ એ ચિંતનાત્મક બનવા માંડે છે. નિકાર અને ગૌતમ દ્વારા આધુનિકતાવાદી વિચારણાઓ ઠાલવવાની એક સગવડ પણ લેખકે ઊભી કરી લીધી છે બિનજરૂરી અલંકરણ અને ચિંતન કાર્યસાધક નીવડતાં નથી. રમેશ ઓઝાએ આ નવલકથાની ઉત્તમ સમીક્ષા 'એતદ્'માં કરી છે એટલે જિજ્ઞાસુઓએ એ લેખ જોઈ લેવો. જ્યારે 'અસૂર્યલોક' ત્રણ પેઢીની કથા ધરતી એક મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિ છે. અસૂર્યલોકને સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ સ્તરે લેખક નિરૂપવા માગે છે પણ સૂક્ષ્મ સ્તરે યોજવામાં પાર વિનાની તકલીફો જન્મી છે. પરિણામે પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ વચ્ચે કશો મેળ ખાતો નથી. પહેલી પેઢીના નિગમશંકરનું મૃત્યુ થાય છે ત્યાં સુધીની નવલકથામાં ઉત્તમ, પ્રથમ પંક્તિની સર્ગશક્તિ દેખાય છે. પાત્રાલેખન અને પ્રસંગનિરૂપણ ખૂબ જ કલાત્મક રીતે

કરવામાં આવ્યું છે. પણ ઉત્તરાર્ધ આખો મેલોડ્રામેટિક, તાલમેલિયો, કૃત્રિમ ચિંતનથી ઉભરાતો, ભાષાસામર્થ્ય વિનાનો છે. આપણને આશ્ચર્ય થાય કે પૂર્વાર્ધની સર્જકતાનું ઉત્તરાર્ધમાં સહેજેય પ્રતિબિંબ પડે જ નહીં એ કેવું?

આ પેઢીમાં સતત વિકાસોન્મુખતાની દિશામાં રહેનાર વીનેશ અંતાણી નવમા દાયકામાં પોતાની વિશિષ્ટ મુદ્રા ઉપસાવી શક્યા છે. તેઓ પોતાના ભૂતકાળની કીર્તિ પર ટકી રહેવા માગતા નથી. વચ્ચે વચ્ચે સાવ સામાન્ય ભરની નવલકથા લખી પણ નાખી છે. આવા અપવાદોને બાદ કરો તો જીવણલાલ કથામાળા, નિર્વંશ, કાફલો ફાંસ જેવી વિશિષ્ટ રચનાઓ પણ આપી છે.

૧૯૮૬માં પ્રગટ થયેલી જીવણલાલ કથામાળા હળવી શૈલીમાં લખાયેલી રચના છે. ગુજરાતી ભાષામાં આવી શૈલીનું સાહિત્ય છે જ નહીં એવું નથી. પરંતુ એ આપણું નબળું પાસું છે. આવા સંજોગોમાં આ કૃતિ મહત્ત્વની પુરવાર થઈ છે. વીનેશ અંતાણી ભૂતકાળની કીર્તિ ઉપર ટકી રહેવા માગતા નથી. જો સર્જક તરીકે જીવંત રહેવું હોય તો આત્માનુકરણમાંથી બચવા જેટલી સભાનતા કેળવવી જ જોઈએ. 'જીવણલાલ કથામાળા' આવી કોઈ સભાન મથામણોના પરિપાક રૂપે અવતરી હશે એનો ઈશારો કૃતિના આરંભે વીનેશ અંતાણીએ 'સમાંતરે જીવણિયાપણું' નામક પ્રાક્કથનમાં કર્યો છે. આ રચના ઓછાં પાત્રો, પ્રસંગો, ધરાવે છે પણ જે તે સક્ષમ અભિવ્યક્તિ ધરાવતાં પાત્રો છે. અહીં મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમનો એવો કશો ઝંડો લીધા વિના પાત્રોના મનોજગતમાં ઊંડાણથી ડોકિયું કરવામાં આવ્યું છે– ક્યાંક ભાષામાં એકવિધતા પણ પ્રવેશી છે. જીવણલાલ સામાન્ય માણસની સામાન્યતાનું જીવતું જાગતું પ્રતીક બને છે પણ સાથે જ તેમના વ્યક્તિત્વમાં નિજીપણું છે અને આ લક્ષણ પાત્રને માત્ર પ્રતિનિધિ બનવા દેતું નથી. એક સામાન્ય સંતવીની સામાન્યતા પણ કેટલી આભાસી અને છેતરામણી હોય છે–બીજા શબ્દોમાં સામાન્યતાની પાછળ સંકુલતા અને સૂક્ષ્મતા પ્રગટ થાય છે.

'ફાંસ'માં બે લઘુનવલ અને વાતાવરણને લક્ષ્ય બનાવીને લખાયેલી એક રચના છે. અહીં વધુ-પડતી સભાનતા કૃતિને સહજ બનતા અટકાવે છે. સાથે જ 'ફાંસ'ની નાયિકા પરાના મનોજગતમાં લઈ જવાનો પ્રયત્ન પ્રશંસનીય છે. કથા કહેવામાં લેખકને રસ નથી, પરિણામે કાર્યવેગ ધીમો ચાલી ગયેલો લાગશે. ક્યારેક માત્ર વાતાવરણ સર્જાતું આવે છે. આ વાત તેમની ખૂબ જ વિવાદાસ્પદ બનેલી 'કાફલો'માં પણ જોવા મળશે. આ મહત્ત્વાકાંક્ષી કૃતિ પ્રતીકાત્મક બનવા મથે છે. કશી ચોંકાવી નાખે એવી ઘટનાઓ, કાર્યવેગ આપ્યા વિના

નવલકથા કેમ લખવી એની કળા ચીનેશ અંતાણીએ હસ્તગત કરી છે 'કાફલો' નવલકથા એ દિશામાં આગળ વધવા જાય છે—ત્યાર પછી લખાયેલી 'નિર્વંશ' રચનામાં પણ એ પ્રકારની સર્જકતા જળવાઈ રહે છે.

. આ દાયકાનો બીજો એક પ્રવાહ આધુનિક શૈલીનું પોતાની રીતે પ્રતિનિધિત્વ કરતા નવલકથાકારોનો છે. એક જમાનામાં લિરિકલ નવલકથાની દિશામાં ઘણાબધા નવલકથાકારો નીકળી પડ્યા હતા. નવલકથાના પ્રાયમેટિક મોડને તિલાંજલિ આપવામાં આવી હતી. પણ ત્યાર પછી દિશા બદલાઈ. સુરેશ જોષી કથિત આધુનિકતાને પોતાની રીતે વિકસાવનાર કિશોર જાદવ 'રિક્તરાગ'માં પોતાના ભૂતકાળ કરતાં જુદા ફંટાય છે. અહીં કથાવેગનું પ્રમાણ વધે છે અને શૃંગારોત્તેજક કલ્પનો બલિષ્ઠ માત્રામાં પ્રવેશે છે. રતિનો આદમ આવેગ વિલક્ષણ રીતે આલેખાયો છે જ્યારે મધુ રાય 'કિમ્બલ રેવનવુડ'માં અમેરિકા સ્થિત ગુજરાતીઓનું વિડંબનાયુક્ત ચિત્રણ કરીને હાસ્ય, કટાક્ષ અને એની પાછળ અત્યંત ગોપિત અવસ્થામાં રહેલી વેદનાનું સંકુલ ચિત્રણ કરી આપે છે. બીજી બાજુએ 'કલ્પતરુ' નવલકથા વિજ્ઞાનકથા–ડિટેક્ટીવ નવલકથાના ઢાંચાનો ઉપયોગ કરીને તથા કથનકેન્દ્રના પ્રયોગ કરીને પોતાની સર્જકતાને સિદ્ધ કરી બતાવે છે. અહીં વિશિષ્ટ રીતે યોજાયેલી કાળયોજના અને ઘટના–વિન્યાસની વિશિષ્ટ પદ્ધતિઓ નવલકથાને એક નવો વળાંક આપે છે. સમયની રૈખિક ગતિને તોડી નાખી કાળવિભાજનને અપ્રસ્તુત કરી નાખવામાં આવ્યાં છે. પાત્રો અને ઘટનાને સતત રહસ્ય અને ગૂઢતામાં રાખ્યાં છે એટલે આપણે સતત નવા પ્રકાશમાં નવારૂપે તેમને ઓળખતા રહીએ છીએ.

આવી એક બીજી પ્રયોગાત્મક નવલકથા શિરીષ પંચાલની 'વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી' છે. પૃષ્ઠભૂ તરીકે શિક્ષણજગત અને કોમી હુલ્લડોથી ત્રસ્ત નગરજીવન લેવામાં આવ્યાં છે– પણ લેખકને માત્ર આ વાત કહેવી નથી. સાથે સાથે નવલકથા–લેખનની સમસ્યાઓ, રચનારીતિઓનું પણ સમાંતરે નિરૂપણ કરતા રહી સર્જન તથા વિવેચન વચ્ચેની ભેદરેખા ગાળી નાખવાનો પ્રયત્ન પણ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં નવલકથાના લેખક શિરીષ પંચાલ અને નવલકથામાંના લેખકની રેખાઓ જાણી કરીને સેળભેળ કરી નાખવામાં આવી છે. લેખક અને પાત્રો વચ્ચે, લેખક અને વાચક વચ્ચે ચાલતા સંવાદો કૃતિને એક જુદું પરિમાણ આપે છે. સાથે સાથે કૃતિની વૈકલ્પિક વાચનાઓ અને કૃતિના અંતની ત્રણ શક્યતાઓ આ નવલકથાને સંપૂર્ણપણે ઓપન ફોર્મમાં ફેરવી નાખે છે. નવલકથાના વાચનને અંતે એક છાપ દઢતાથી ઊપસે છે કે શિરીષ પંચાલ સામાજિક પ્રતિબદ્ધતાને, સ્ત્રી વિશેની પોતાની માન્યતાઓને અહીં દઢતાથી

ઉપસાવવા માગે છે અને ત્યાં નવલકથા નબળી પડે છે.

સુમન શાહ વિવેચનના માર્ગથી આડા ફંટાઈને 'ખડકી' અને 'બાજબાજી' નવલકથાઓમાં પરંપરાગત ઢાંચાઓનો ઉપયોગ કરે છે. અહીં પણ શૃંગારોત્તેજક સામગ્રીનો ઉપયોગ તળપદા પરિવેશ વચ્ચે ભરપુર માત્રામાં કરવામાં આવ્યો છે. પરંપરાગત લોકપ્રિય નવલકથાના ઢાંચાનો ઉપયોગ કરીને લખાયેલી આ કૃતિઓ લિરિકલ નોવેલની, શુદ્ધ નવલકથાની કે આધુનિક રીતિઓથી ઊફરી ફંટાયેલી છે. એટલે ઇતિહાસકાર અને કથાસાહિત્યના વિવેચક માટે કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. લોકપ્રિય નવલકથાના, હપ્તાવાર નવલકથાના કાવ્યશાસ્ત્રનો વિચાર હવે કરવો જોઈએ—એ પ્રકારના ઢાંચાઓના ઉપયોગ કરવા પાછળની ભૂમિકાઓ સ્પષ્ટ કરી આપવી જોઈએ, એ કોની આંતરિક જરૂરિયાતમાં ઉદ્દભવ્યા છે તેનો વિચાર કરવો પણ જરૂરી બને છે. સાથે સાથે આધુનિક સંવેદનાએ જન્માવેલ નવલકથાના કાવ્યશાસ્ત્ર ઉપર આ આક્રમણ છે કે એ કાવ્યશાસ્ત્રની અપૂર્ણતાઓ દૂર કરવા માટેનો આ એક ગંભીર અને સભાન પ્રયત્ન છે એ પણ વિચારવું જોઈએ.

આ દાયકાની નવલકથામાં એક બીજો વળાંક પણ આવ્યો છે. તળપદા સમાજનું, એ સામાજિક વાસ્તવનું આલેખન કરવા નવલકથાકાર ઉત્સુક બન્યો. દલિત સાહિત્યમાં વિકસી રહેલા કાવ્યશાસ્ત્રે આ દિશામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો. વાસ્તવવાદ વિશેની આપણી સમજ ધૂંધળી અને કાચી હતી. સમાજ, જીવન સંસ્કૃતિ સાથે સાહિત્યકારના સંબંધો વિશે વિચારવાનું આપણે લગભગ માંડી વાળ્યું હતું. ગાંધીયુગની કેટલીક નવલકથાઓએ, પન્નાલાલ પટેલની શરૂઆતની નવલકથાઓએ જીવન અને સાહિત્યને સાથે સાથે રાખ્યા હતા. વળી નવમા દાયકામાં એવી કશીક જરૂરિયાત ઊભી થઈ અને એ દિશામાં નવલકથાકારે ગતિ કરી. 'આંગળિયાત', 'બદલાતી ક્ષિતિજ', 'જીવતર', 'કાતરની ધાર પર', 'ડહેલું', 'કિલ્લો', 'વેરો', 'સમુડી' જેવી નવલકથાઓએ જે દિશામાં ગતિ કરી. એ દિશા માત્ર સામાજિક વાસ્તવને તાગતી હતી? આમાંની મોટા ભાગની નવલકથાઓ લઘુનવલના સૂક્ષ્મ નહીં તો સ્થૂળ સ્વરૂપને તાગવા મથે છે, ક્યાંક અહીં પણ આગલી પેઢીની લિરિકલ નોવેલની જેમ કૃતિને કાવ્યાત્મક બનાવવાનો પ્રયત્ન પણ છે. એ પ્રયત્ન પૂરેપૂરા સફળ નથી થયા એમ આ કૃતિઓની વિશ્વસનીય સમીક્ષાઓને આધારે કહી શકાય.

આ દાયકામાં ખૂબ જ ગાજતું કોઈ નામ થયું હોય તો તે 'આંગળિયાત'ના સર્જક જોસેફ મેકવાનનું. દલિત અને શોષિત વર્ગો પ્રત્યેની પોતાની પ્રતિબદ્ધતાને અને સાહિત્યસર્જન માટે નકરી અનુભૂતિને તેઓ સ્વીકારે છે. 'આંગળિયાત',

એમાં 'કાવેરી' નબળી રચના છે. 'દર્પણુતોઠ'માં વિધવા નનુકી અને છતાં સામુ સમક્ષ સધવાની ભ્રાંતિ ઊભી કરવા મથતી કમલની સંકુલ વ્યક્તિતા આસ્વાદ્ય બને છે. આ રચનામાં ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચે સતત સંવાદો થતા રહેવાને કારણે બંને સમય એકબીજાથી પ્રભાવિત થતા રહે છે.

પરેશ નાયક, પુરુરાજ જોશી વગેરેની કૃતિઓ લોકપ્રિય કહી શકાય એવી નથી—આવા નવલકથાકારો સામાન્ય રીતે લઘુનવલની દિશામાં અજાણતાં જ વળી જતા હોય છે. ટેકનિકના પ્રયોગો કરીને કશુંક નિપજાવવાનો પ્રયત્ન પરેશ નાયક ખાસ કરીને તો 'પારદર્શક નગર'માં કરવા મથે છે. ઘટનાઓ-પાત્રોમાં વૈવિધ્ય હોવા છતાં લેખક એને પટાવી ખાવા માગતા નથી. પરેશ નાયક વિદગ્ધ પાત્રો પસંદ કરે છે અને તે કળા-સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલા હોય છે. બીજી બાજુ 'ગુરાપો'માં પુરુરાજ જોશી પરંપરાગત વિષયવસ્તુ પસંદ કરીને એની વિશિષ્ટ માવજત કરવા મથે છે.

*

અહીં આ સમયગાળાની મહત્ત્વની કહી શકાય એવી કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખી હોવા છતાં શક્ય છે કે કોઈ કૃતિઓ ઉપેક્ષિત થઈ હોય, એની પાછળ બીજાં કોઈ કારણ જોવાનો પ્રયત્ન નહીં કરવામાં આવે એવી આશા છે. એક જ દાયકામાં અનેક સ્તર પર રહીને લખાતી નવલકથાઓ આવકાર્ય ગણાય. કોઈ એક જ ધારાનું વર્ચસ આખરે તો નિઃસત્ત્વતાનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. લોકપ્રિય નવલકથાનો ઢાંચો હજુ આપણે ત્યાં એવી સમર્થતાથી ખેડાયો નથી—જ્યારે જ્યારે ગંભીર કહી શકાય એવા સર્જકો આ ઢાંચામાં રહીને લખવા ગયા ત્યારે તેઓ એનો સમર્થ ઉપયોગ નથી કરી શક્યા એની પ્રતીતિ હરીન્દ્ર દવે, વીનેશ અંતાણી, ચિનુ મોદી વગેરેની રચનાઓ કરાવી જાય છે. પણ નવલકથાલેખનને હજુ ગંભીર માનવામાં આવ્યું નથી, એનું કાવ્યશાસ્ત્ર રચવાનું બાકી હજુ બાકી છે. 'ગણદેવતા', 'મૃત્યુંજય', 'ધરતી ઓજે પાછો વળે', 'ચિત્રપ્રિયા', 'સમુદ્રગાળની પ્રચંડ ગર્જના' જેવી ઉત્તમ કૃતિઓના અનુવાદો થયા છે પણ પરદેશી નવલકથાઓના અનુવાદ બહુ ઓછા છે. આ અનુવાદો આપણા વિપુલ અને છતાં દરિદ્ર એવા નવલકથાલેખનને સમૃદ્ધ બનાવે જ—ઉત્તમ ભારતીય અને વિદેશી નવલકથાઓના અનુવાદ અને પરિશીલનના કાર્યક્રમોને હવે અગ્રિમતા આપવી જોઈએ.

(જૂન, ૧૯૯૨)

અનુક્રમ

પ્રકાશન સમય : ૧૦ જાન્યુઆરી, ૧૯૯૩

કુટુંબકલ્યાણ અપનાવો



દેશની આબાદી વધારવા અને આયુષ્યના વૃદ્ધિદરને વધારવા જન્મના વૃદ્ધિદરને ઘટાડવા વસતીવધારો રોકવો એ આજની તાતી જરૂરિયાત છે. વસતીવધારો રોકી દેશને તથા આપના કુટુંબને પણ સમૃદ્ધ બનાવો હવે 'એક જ બાળક બસ પછી પુત્ર હોય કે પુત્રી'ના સુવિચારને અપનાવો.

ગુજરાતની સમૃદ્ધિનાં શિખર સર કરવા ગુજરાતની જીવાદોરી સમાન નર્મદા યોજનાને ત્વરિત પૂર્ણ કરવા નર્મદા વિકાસ બોર્ડમાં નાણાં રોકો. 'ટીપે ટીપે સરોવર ભરાય અને કાંકરે કાંકરે પાળ બંધાય'ના સુવિચારને પ્રાધાન્ય આપી નાની બચતમાં નાણાં રોકો અને આવકવેરામાં રાહત મેળવો. સાથે સાથે રાષ્ટ્રીય આવકમાં વધારો કરી તમામ મુસીબતોનો અંત આણો.

ધનજીભાઈ રાઠોડ	જશભાઈ પટેલ	છત્રસિંહ મહીડા
ચેરમેન	ઉપપ્રમુખ	પ્રમુખ
સા. ન્યાય સ.	તા. પં. વડોદરા	તા. પં. વડોદરા
તા. પં. વડોદરા		

નાની બચતમાં નાણાં રોકો

એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૪ : ઑક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

એતદ્

વર્ષ ૧૩ : અંક ૪ : ઑક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

સંપાદક
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૪
વર્ષ ૧૭ : અંક ૪ : ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ મીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટવિકૉન એક્સચેન્જ સામે, જૂનો પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગે પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

લલિત નિબંધ

જયદેવ શુક્લ

લલિત નિબન્ધમાં જગત નિમિત્તે સ્વ-રૂપને આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટ કરવાનું મળતું સુખ, ભાવક સાથે ગોષ્ઠિ કરવાનો રચાતો યોગ, વિષય-વિચારની અભિવ્યક્તિમાં અનુભવાતી મોકળાશ તથા આન્તરયાત્રાના ઉઘાડના પ્રાપ્ત થતા અવસરથી આકર્ષાઈ આપણા નિબન્ધકારોએ છેલ્લા બે દાયકામાં લલિત નિબન્ધનો 'મબલખ ફાલ' ઉતારવા માંડ્યો. ક્યાંક તો નિબન્ધ સુરેશ જોષીથી એક કદમ આગળ ચાલ્યો હોવાના બ્યૂગલો પણ ફુંકાયા. આ સ્થિતિ વચ્ચે નવમા દાયકાના નિબન્ધનું નિબન્ધન કેવું છે, તેનો ચહેરો-મહોરો કેટલો નોખો-અનોખો, કેટલો મળતો-ભળતો છે એ તપાસવું રહ્યું.

નવમા દાયકા પૂર્વે નિબન્ધલેખનમાં પ્રવૃત્ત થયેલા સુરેશ જોષી, ભોળાભાઈ પટેલ, ગુણવન્ત શાહ, જયન્ત પાઠક, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, વિષ્ણુ પંડ્યા, સુરેશ દલાલ, ભગવતીકુમાર શર્મા આદિ નવમા દાયકામાં પણ સક્રિય છે. દિગીશ મહેતા જેવા જુદા મરોડના સર્જક પાસેથી આ દાયકામાં ખાસ નોંધપાત્ર નિબન્ધો પ્રાપ્ત થતા નથી. નવમા દાયકામાં પ્રથમ વાર જ ગ્રન્થસ્થ થયેલા નવા અવાજોમાં મણિલાલ પટેલ, પ્રવીણ દરજી, કિશોરસિંહ સોલંકી, અનિલ જોષી, પન્ના અધ્વર્યુ ઉપરાન્ત ઉશનસ્, જ્યોતિષ જાની, રમેશ જાની વગેરે છે. તો,

સામયિકો, વર્તમાનપત્રોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબન્ધકારોમાં રમેશ દવે, ધીરેશ જોષી, 'ક્ષમાથી', હર્ષદ કાપડિયા, જોસેફ મેકવાન મુખ્ય છે. આઠમા ને નવમા દાયકામાં ગણુતર જાતિ ઘડતરની દૃષ્ટિએ નોખા માટીનો સ્વાદ લઈ આવતા ગુલામમોહમ્મદ શેખ તથા ભરત નાયકના લલિત નિબન્ધો નૂતન સિદ્ધત્વ-તરોની પ્રતીતિ કરાવે છે.

નવમા દાયકામાં ગ્રન્થસ્થ ન થયેલા, પણ 'એતદ્' અને 'ગદ્યપર્વ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા ગુલામમોહમ્મદ શેખ અને ભરત નાયકના નિબન્ધો વિશિષ્ટ ગદ્યતરેહોમાં નિરૂપાયેલા નિજી ભાવવિશ્વને કારણે નોંધપાત્ર રીતે અલગ તરી આવે છે. ગુલામમોહમ્મદ શેખના 'ઘેર જતાં' ધારાના અને ભરત નાયકના 'મને રોગ છે' ધારાના નિબન્ધોની પહેલ-પ્રથમ લાક્ષણિકતા એ છે કે તે સુરેશ જોષી કુળના નથી. આ બન્ને સર્જકો સ્પર્શ, ઘ્રાણ, સ્વાદ, શ્રુતિનાં બળકટ કલ્પનો પોતાના સામર્થ્યથી નિરૂપે છે એટલું જ નહીં; તેમની તળભૂમિનો સ્વાદ પણ લઈને આવે છે બન્ને નિબન્ધકારોના નિરૂપણમાં રહેલું કુંવારાપણું પ્રૌઢ ભાવકોને પણ આકર્ષે એવું છે.

'વડોદરાથી ધાંગ્રા જવા પાદરાની ચારની બસ. હજી બે વાગ્યા છે એટલે આડો પડું છું. હમણાં જ રસ ઝાપટયો તેમાં દૂધ, ઘી ને સૂંઠ પર ચણાનું ને ફજેતાના રંગ ચડ્યા છે'– થી પ્રતો નિબન્ધનો આરમ્ભ વાનગીઓના સ્વાદ અને રંગની સાથે આફરા ને ઊંઘના અનુભવને વર્ણવે ત્યાં કાચી ઊંઘમાંથી જાગતાં આવેલા ઘચરકાનું વર્ણન તથા ઉનાળાની ઢળતી બપોરે બસમાં ચડતાં ચહેરાઓથી નહીં, પણ પરસેવાથી ઓળખાયેલા માણસોના જુગુપ્સાજનક પરસેવાના વૈવિધ્યને શેખ-ઝીણવટથી આલેખે છે. પરસેવામાંથી પ્રગટતી વાસ વર્ણવી ન હોવા છતાં ભાવક પેલા વર્ણનમાંથી જે અનુભવે છે

> 'બસમાં ચડના ચડતા પાંચ પ્રકારના પરસેવા ભેટયા. એક સૌરો ભૂખરી છારીનો, બીજો દાળોતરો, ત્રીજો ચીકણો, ચોથો ટપક ટપક ને પાંચમો અગરિયો.' ('એતદ્' એપ્રિલ–જૂન '૮૭)

તે પૂર્વે બસ સ્ટેન્ડ પરના દૃશ્યને ચિત્રકાર-નિબન્ધકારની આંખ કઈ રીતે ઝીલે છે તે જોવું પણ રસપ્રદ થઈ પડશે :

> 'બસની રાહ જોતી જનતાને છાંયડો. અધવચ ચીર. અવાજના ટોળામાં રંગ ખોવાય. ભરવાડના ધોળા અંતર [illegible] ાવડા બહાર પરસેવાનું પાણું ધપે. પાસે ભરવાડની બી[illegible] ડંગોરા ફુવારો. સામે ભૂલકાને ટાંટિયા ઊંચા ક[illegible] તડકાના

તેજમાં હીરાકણી જેવી ધારનો છરકો ને કાંટા નીચે બળબળતી ભોંયમાં
પાણીનો પડછાયો ઘેરાય.

અવાસમાં ગળા પર સૂકાતા મેલની વળતી પૂણી, નાકમાંથી ગૂંગાં શોધતી તર્જનીની સાથે આવેલા લીંટને બસના ધૂળિયા પતરા સાથે લૂછવાની ક્રિયા વર્ણવવામાં કશું ન સૂઝતાં સમય પસાર કરવાના ફાંફાંમાંથી જન્મતી સહજ છતાંય જુગુપ્સાપ્રેરક પ્રવૃત્તિનું નિરૂપણ દાદ માંગી લે છે. શેખ આખા પ્રવાસને વર્ણવવાને બદલે કુશળ એડિટિંગની સૂઝ દાખવી, વર્તમાનના પોપડા ખેરવી વતનની ચીલડાની વાડીમાં ઝીલેલાં પાણીના સ્મરણથી ભાવકને ઉનાળાની ગરમી અને જુગુપ્સામાંથી મુક્તિ અપાવે છે. એ મુક્તિ ગદ્યમાં પણ આકારિત થઈ છે :

> '...પછી ભાગું સૂકાં ભેાગાવાને પેલે પાર ચીભડાની વાડીએ કોશ કાંઠે ભેંસ જેવડી મશકના ધોરિયે માથું ધરું ને ટાઢા પાણીની ભેંસ મારા રૂંવેરૂંવે ફાટી પડે, એ પાણીનો માર, એની ટાઢક, એ બન્ને સાથે ઝીલ્યાની એકાકી ઘડી.' (પૃ. ૨૨–૨૩)

નિબન્ધના ઉત્તર ભાગમાં સિપાણુંવાડ તથા ઘાંચીવાડમાંથી પસાર થતી ખુલ્લી ગટરમાં સળી – ચમરખી નાખી તેને તણાતી જોવા દોડતાં, મૂતરતાં ટાબરિયાંનું કથન – વર્ણનમઢયું ચિત્ર પણ ગમી જાય એવું છે. અન્તે સંકડાતા જતા કબ્રસ્તાનનું વાતાવરણ, એમાં ઊગી નીકળતાં લાબરાં ને સરગવા ને મૃત જીવોના ભયાવહ નિરૂપણની સાથે સ્મરણમાં આવે છે એમના જ 'કબ્રસ્તાન'માં કાવ્યની પંક્તિઓ :

> 'માણુસો ભાંગ્યા અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી લીલાં લાબરાં અને પીળા થોરના હજાર હજાર રાક્ષસો નીકળ્યા; સરગવાનું માંસ ખાઈને શીળા પવનો નાસી ગયા.' ('અથવા' પૃ. ૩૧)

'ભાઈ' ('ગદ્યપર્વ' – માર્ચ '૯૦) નિબન્ધમાં ભાઈની આસપાસ કુટુમ્બીજનો, ઘર, ગામ, ગલી, લોકો, ઘરનું આર્થિક–સામાજિક વાતાવરણ, કજિયા અને નેહની રેખાઓ રંગ સહિત ઊપસે છે. તેમાં ઊભરાતાં પંચેન્દ્રિયને સ્પર્શતાં સંવેદનોની સંકુલ ભાત તથા બહુપરિમાણીય નિરૂપણ નિબન્ધને રેખાચિત્રથી ઘણી રીતે આગળ લઈ જાય છે.

'જેસલમેર' કાવ્યમાં 'બારણે લોઢાના કડે / ચાર પેઢીના હાથનો ઘસરકો' સંવેદનાર શેખ મા – બાપુનો સ્પર્શ તળિયા વડે જ પામ્યાનો તથા ભાઈ સાથે

સામયિકો, વર્તમાનપત્રોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબન્ધકારોમાં રમેશ દવે, યોગેશ જોષી, 'ક્ષમાર્થી', હર્ષદ કાપડિયા, જોસેફ મેકવાન મુખ્ય છે. આઠમા ને નવમા દાયકામાં ગણતર જનાંમે ઘડતરની દૃષ્ટિએ નોખી માટીનો સ્વાદ લઈ આવતા ગુલામમોહમ્મદ શેખ તથા ભરત નાયકના લલિત નિબન્ધો નૂતન શિલ્પ-તરેહની પ્રતીતિ કરાવે છે.

નવમા દાયકામાં ગ્રન્થસ્થ ન થયેલા, પણ 'એતદ્' અને 'ગદ્યપર્વ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા ગુલામમોહમ્મદ શેખ અને ભરત નાયકના નિબન્ધો વિશિષ્ટ ગદ્યતરેહોમાં નિરૂપાયેલા નિજી ભાવવિશ્વને કારણે નોંધપાત્ર રીતે અલગ તરી આવે છે ગુલામમોહમ્મદ શેખના 'ઘેર જતાં' ધારાના અને ભરત નાયકના 'મને રોમ છે' ધારાના નિબન્ધોની પહેલ-પ્રથમ લાક્ષણિકતા એ છે કે તે સુરેશ જોષી કુળના નથી. આ બન્ને સર્જકો સ્પર્શ, ઘ્રાણ, સ્વાદ, શ્રુતિનાં બળકટ કલ્પનો પોતાના સામર્થ્યથી નિરૂપે છે એટલું જ નહીં; તેમની તળભૂમિનો સ્વાદ પણ લઈને આવે છે બન્ને નિબન્ધકારોના નિરૂપણમાં રહેલું કુંવારાપણું પ્રૌઢ ભાવકોને પણ આકર્ષે એવું છે.

'વડોદરાથી ધાંગધ્રા જવા પાદરાની ચારની બસ. હજી બે વાગ્યા છે એટલે આડો પડું છું. હમણાં જ રસ ઝાપટ્યો તેમાં દૂધ, ઘી ને સૂંઠ પર અથાણાં ને ફજેતાના રંગ ચડ્યા છે' – થી થતો નિબન્ધનો આરંભ વાનગીઓના સ્વાદ અને રંગની સાથે આફરા ને ઊંઘના અનુભવને વર્ણવે ત્યાં કાચી ઊંઘમાંથી જાગતાં આવેલા ધચરકાનું વર્ણન તથા ઉનાળાની ઢળતી બપોરે બસમાં ચડતાં ચહેરાઓથી નહીં, પણ પરસેવાથી ઓળખાયેલા માણસોના જુગુપ્સાજનક પરસેવાના વૈવિધ્યને શેખ ઝીણવટથી આલેખે છે. પરસેવામાંથી પ્રગટતી વાસ વર્ણવી ન હોવા છતાં ભાવક પેલા વર્ણનમાંથી જ અનુભવે છે :

> 'બસમાં ચડતાં ચડતાં પાંચ પ્રકારના પરસેવા ભેટ્યા. એક સૂકો ભૂખરી છારીનો, બીજો કાળોતરો, ત્રીજો ચીકણો, ચોથો ટપક ટપક ને પાંચમો અત્તરિયો.' ('એતદ્' એપ્રિલ–જૂન '૮૭)

તે પૂર્વે બસ સ્ટેન્ડ પરના દૃશ્યને ચિત્રકાર-નિબન્ધકારની આંખ કઈ રીતે ઝીલે છે તે જોવું પણ રસપ્રદ થઈ પડશે :

> 'બસની રાહ જોતી જનતાને છાંયડો – અધવચ ચીરે. અવાજના રેળામાં રંગ ખોવાય. ભરવાડના લીલા અતલસના કાપડે ભાવડા બહાર પરસેવાનું ધાણું મપે. પાસે ભરવાડની બીડીમાં થઈને કાચી કુંગળીગ ફુવારો. સામે મૂલકાને ટાંટિયા ઊંચા કરી મૂતરાવતી મા – તડકાના

તેજમાં હીરાકણી જેવી ધારનો છરકો ને છાંટા નીચે બળબળતી ભોંયમાં પાણીનો પડછાયો ઘેરાય.

પ્રવાસમાં ગળા પર સુકાતા મેલની વળતી પૂણી, નાકમાંથી ગૂંગાં શોધતી તર્જનીની સાથે આવેલા લીંટને બસના ધૂળિયા પતરા સાથે લૂછવાની ક્રિયા વર્ણવવામાં કશું ન સૂઝતાં સમય પસાર કરવાના ફાંફાંમાંથી જન્મતી સહજ છતાંય જુગુપ્સાપ્રેરક પ્રવૃત્તિનું નિરૂપણ દાદ માંગી લે છે. શેષ આખા પ્રવાસને વર્ણવવાને બદલે કુશળ એડિટિંગની સૂઝ દાખવી, વર્તમાનના પોપડા ખેરવી વતનની ચીભડાની વાડીમાં ઝીલેલાં પાણીના સ્મરણથી ભાવકને ઉનાળાની ગરમી અને જુગુપ્સામાંથી મુક્તિ અપાવે છે. એ મુક્તિ ગદ્યમાં પણ આકારિત થઈ છે :

> '...પછી ભાગું સૂકાં ભોગાવાને પેલે પાર ચીભડાંની વાડીએ ક્યારા કાંઠે ભેંસ જેવડી સરાકના ધોરિયે માથું ધરું ને ટાઢા પાણીની ભેંસ મારા રૂંવેરૂંવે ફાટી પડે, એ પાણીનો માર, એની ટાઢક, એ બન્ને સાથે ઝીલ્યાની એકાદી ઘડી.' (પૃ. ૨૨–૨૩)

નિબન્ધના ઉત્તર ભાગમાં મિયાણાંવાડ તથા ઘાંચીવાડમાંથી પસાર થતી ખુલ્લી ગટરમાં સળી – ચમરખી નાખી તેને તણાતી જોવા દોડતાં, મૂતરતાં ટાબરિયાંનું કથન – વર્ણનમઢ્યું ચિત્ર પણ ગમી જાય એવું છે. અન્તે સંકડાતા જતા કબ્રસ્તાનનું વાતાવરણ, એમાં ઊગી નીકળતાં લાબરાં ને સરગવા ને મૃત જીવોના ભયાવહ નિરૂપણની સાથે સ્મરણમાં આવે છે એમના 'કબ્રસ્તાન'માં કાવ્યની પંક્તિઓ :

> 'માણસો ભાંગ્યાં અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી લીલાં લાબરાં અને પીળા થોરના હજાર હજાર રાક્ષસો નીકળ્યા. સરગવાનું માંસ ખાઈને શીળા પવનો નાસી ગયા.' ('અથવા' પૃ. ૩૧)

'ભાઈ' ('ગદ્યપર્વ' – માર્ચ '૯૦) નિબન્ધમાં ભાઈની આસપાસ કુટુમ્બીજનો, ઘર, ગામ, ગલી, લોકો, ધંધો, આર્થિક–સામાજિક વાતાવરણ, કજિયા અને નેહની રેખાઓ રંગ સહિત ઊપસે છે. તેમાં ઊભરાતાં પંચેન્દ્રિયને સ્પર્શતાં સંવેદનોની સંકુલ ભાત તથા બહુપરિમાણીય નિરૂપણ નિબન્ધને રેખાચિત્રથી ઘણી રીતે આગળ લઈ જાય છે.

'જેસલમેર' કાવ્યમાં 'બારણે લોઢાના કડે / ચાર પેઢીના હાથનો ઘસરકો' સંવેદનાર શેખ મા – બાપુનો સ્પર્શ તળિયા વડે જ પામ્યાની તથા ભાઈ સાથે

સ્પર્શનો સમ્બન્ધ તો દૂર રહી ગયો—નો વાત કરે છે ત્યારે એ અભાવ અને હિજરાટની સંવતસરી તમા ચારી નાખતી અભિવ્યક્તિ ભાવકને હચમચાવી નાખે છે.

'બિછાને બેઠો કે હાથ પકડી લીધો. ઝાઝું અડયા વગર કાન, નાક ને આંખથી જ પામ્યા હોઈએ એમાંના ભાઈ એક ઘણા નજીક હોય પણ જાણે અડવાનો વારો જ ન આવે અને સ્પર્શ અનાયાસ આઘો રહી જાય એવી નહિ અડયાની ઓછપમાં ઊછર્યો તો અમારો સંબંધ. નાનપણમાં માને વાનું દરદ ચડતું ને એ કાથીના ઢીલા ખાટલે, ફાટેલા ગોદડે ઊંધી પડતી ત્યારે, એના વાંસેથી, પેડુ મૂકી ઢીંચણ લગી હું એને ખૂંદતો. બાપુને પગે કળતર. એ ગાર પર શેત્રંજી નાખી સૂએ ને હું પીંડીથી ઘૂંટણ લગી ઉપરનીચે ચાલુ. મારા પગે બેયના દેહ એક થાય. ઉપરથી કડણ ચામડીનું પડ ને અંદર પોચી માંસપેશીઓમાં ગૂંદાતાં હાડકા ઉપર લપસતો, ફસડાતો ને અધ્ધર રહેતો હું મા-બાપને પગે પામ્યો હતો. હજુય એ અડકારના ઝણકારા કોઈ વાર પાનીએ વરતાય છે ને તળિયાની ખાઈમાં ખાલીપો ચચરે છે. ભાઈને પગે તો શું હાથેય ઓળખ્યા નહોતા. એટલે જતાં જતાં એમણે હાથ ઝાલ્યો ત્યારે અભાવના ખાડા ઊંડા થયા, એમા ફૂણાશ આવી ને ઝીણું ઝીણું રુંવાટીના ફરફાટ જેવું કાંઈક ફરક્યું'. (પૃ. ૧)

શેખ ભાઈને એમના ગુણ અવગુણ સાથે જોઈ, સાભળી, સૂંઘી, સ્પર્શી શકાય એ રીતે તાદશ કરી શક્યા છે. સાથે જ ખૂલતું જાય છે ઘર-કુટુમ્બનું વાતાવરણ.

શેખ ઘરના કજિયાનો ધીમે ધીમે વિસ્તાર વધે તેનું આસ્વાદ્ય ચિત્ર જે આલેખે છે, એ ગદ્યના ચઢાવઉતાર પણ વાતાવરણના થડકારને બરાબર ઝીલે છે. આવા વૈવિધ્યસભર ગદ્યના નમૂના આખાય નિબન્ધમાં મળે છે:

'કજિયા પહેલા તો અંદરના ઓરડે, પછી બારણે, પગથિયે ને પછી ડેલીએ, ઊંબરે ગલીની અધવચ્ચ ને છેક નાકા લગી રેલાય. ને કજિયો કંઈ અમારા ઘરની જ અંગત બાબત નહિ; શેરીની સહિયારી થાપણ. એ ચડે મરચાંની ડમરી જેવો, પછી ઝાળ થાય. વાતવાતમાં લબાડિયું ચંપાય, સાઠીકડું તડતડ ફૂટે એમ તિખારા ઊડે, પછી એવો ભભૂકે કે કોઈ ન બૂઝે. જોતજોતામાં ઘર સાથે ખડકીની હોળી ને પછી તો આખી શેરી ઝડપાય. એની જ્વાળામાં લોક ડોળ, ડહાપણ નેવે મૂકી બધે,

એતદ્

ભાંડે શેહશરમ છોડી છૂપી અબળખાઓ છતી કરે, સામસામે લૂગડાં ઉતારી નાગાં થાય.' (પૃ. ૨)

નિબન્ધોમાં સાંવેદનિક બળકટતા, દશ્ય સર્જવાની સૂઝ, ભયાવહ અને જુગુપ્સાજનક વાસ્તવિકતાનું ઝીણવટભર્યું, સાચકલું, હચમચાવી નાખતું હિમ્મતભર્યું આલેખન, ઇન્દ્રિય સંવેદનોનું તાજપભર્યું આલેખન તેમજ વર્ણ્ય વિષયને અનુકૂળ ગદ્યતરેહો ગુલામમોહમ્મદ શેખને સમકાલીન નિબન્ધકારો વચ્ચે અનોખા પુરવાર કરે છે.

શેખનાં નિબન્ધોમાં તત્કાલીન વર્તમાનની ક્ષણોમાં ઘર અને વતનનાં હચમચાવી નાખતાં, પીછો ન છોડતાં સંસ્મરણો સંકુલતા સહિત સ્થાન પામે છે. આ નિબન્ધોમાં વર્તમાન વડે અતીતને અને અતીત વડે વર્તમાનને પામવાનો પુરુષાર્થ પ્રગટ છે.

ભરત નાયક અબ્રામા, કોટા, તડકેશ્વર જેવાં સ્થળોએ વીતાવેલા બાળપણના દિવસોનાં સારાં-માઠાં સ્મરણોમાં સીધા સરી જઈ ત્યાંના ભૂદશ્યો, સ્પર્શ, સ્વાદ, ગન્ધ આદિના અનુભવોની લીલા દક્ષિણ ગુજરાતની બોલીના સ્વાદ સાથે નિબન્ધોમાં આલેખે છે. નિબન્ધોમાં દક્ષિણ ગુજરાતની બોલીના લહેજા – લહેકાનો અચવ્યો રસ પ્રથમવાર ચાખ્યાની તૃપ્તિ પણ ભાવકને થયા વિના રહેતી નથી.

'કોટા'માં ઘરની બાજુમાં આવેલી વાડીમાં લીંબુ તોડવા જવાના બે અનુભવો, ચાંદરી ભેંસ અને એનું દૂધ પીવાનું સ્મરણ, ઓટલા પર ઊંધો સૂઈ દશ્ય માણવાનો આનન્દ – આ સર્વ નિરૂપણોમાં રહેલી ઇન્દ્રિયસંવેદ્યતા સ્પૃહણીય છે.

> લીંબુ તોડવા બા ઉશ્કેરે છે ત્યારનો લહેજો કાન દઈ સાંભળવા જેવો છે :
> 'જા ની જતો ઓ'ય તો...હારો લાગે છે. અથાણા કરવા જોઈતા છે. જા ની ફોસી.' (એતદ્ ઑક્ટો. – ડિસે. ૮૭)

એ સાંભળી અનુભવાતી બીક, લીંબુ તોડતાં જાગેલા ભય, લાલચ, આનન્દ તથા માણેલાં સ્પર્શ, સુગન્ધ ને સ્વાદ આખા નિબન્ધમાં વિસ્તર્યાં છે :

> 'લીંબા તૂટે કે પીળા રંગોની છાલક ડીલને લાગે. લીંબુ તાણું તો ભેગી ડાળ વળે. લીંબુ ભેગી પત્તી આવે. પત્તીમાંથી દૂધિયા ચીકની દૂંદીઁ છૂટે. હરમી એની સુગંધ. નાકનાં ફોયણાં હો ફાટ ફાટ થાય. ખમીસનો લાવ ખોળો, લે લેતો જા. સીંચોસીંચ લીંબાથી ખોળો હો

– ફાટ ફાટ. ભીંતની પેલી ગમ તો બાનો છીંકારો આવે એટલે મારી ફરી ફાટે. 'આવતો રે...' મારા કાન સસલાની જેમ ઊભા થાય ને ખલો બલિમાની જેમ કરકરો. ત્યાંથી તીરછો તીરછો કરચલાની જેમ ભાગું. સૂકી પાંદડીઓ પગ પડતાં કરડ કરડ લાગે –પાપડનો ભૂકો થાય એમ. (પૃ. ૧૫)

આખાય પરિચ્છેદમાં લીંબુ તોડતા બાળકના મનોભાવો ઝીણવટપૂર્વક નિરૂપાયા છે. એટલું જ નહીં, એમાં આનન્દ અને બીકથી વધતા હૃદયના ધબકારા પણ ગદ્યમાં ઝીલાયા છે.

ભેંસ દોયા પછી બા બાળકને પ્રેમ અને ધાકથી ધારોષ્ણ દૂધ પીવડાવી દે છે ત્યારનું બીલીના સ્વાદવાળું બાળકના અનુભવનું નિરૂપણ સ્મરણીય છે :

'લોટી ઉપર ઊગી આવેલી ફીણની ફૂગરીઓ નાકની દાંડીને બાઝી જાય; દૂધમાંથી તણખલાંની, ભેંસની કરકરી ચામડીની ને થોડી છાણની વાસ આવે તે દૂધ મને ની ભાવે. પણ બાની આપો ઉંય કે હોપ્પી જા. એટલે મારે ચામોદ્દી કપરા વગર હોપ્પી જવાનું. મારી આંખમાં ઝળઝળિયાં ફૂટી આવે. (પૃ ૧૬–૧૭)

બીજી વાર સ્વેચ્છાએ લીંબુ તોડી લાવે ત્યારે બા બાપુજીની બીક બતાવી લીંબુ તોડવાની ના કહે એ ક્ષણોમાં બાળકના મનમાં રોષ સહિતનો સંઘર્ષ જન્મે છે. અને તેની પ્રતિક્રિયારૂપે ભેંસને સોટીથી ફટકારી બેસે છે. અહીં બાળકનો સંઘર્ષ સુપેરે વ્યક્ત થાય છે :

'લીંબા લાવવા તો એણે જ ધકેલો મૂકેલો. ભૂલી ગેઈ ? અથાણાં કરવા જોઈતા છે. અવે ની તોડતો. સતી થાય પાછી...' (પૃ. ૧૮)

નિબન્ધકાર ભરત નાયક શબ્દ પાસે કૅમેરાનું કામ પણ કઢાવી શકે છે. કુશળ સિનેમૅટોગ્રાફર પોતાની ફ્રેમમાં જોઈતાં દૃશ્યો એક પછી એક મઢતા જાય એવી અનેક કલાત્મક ફ્રેમ ભાવકના ચિત્તમાં શબ્દો દ્વારા કંડારાતી જાય છે (ભરત સૂઝવાળો છબિકાર છે એનો લાભ પણ એને દૃશ્ય સર્જવામાં મળ્યો છે તે જોઈ શકાય છે.) જો એટલું જ થયું હોત તો કદાચ વર્ણનને એક જ પરિમાણ પ્રાપ્ત થાત, કિન્તુ સાથે ગન્ધ, શ્રવણ, સ્વાદ ને સ્પર્શ, નાદનાં પરિમાણો ભળતાં દૃશ્ય સજીવ થઈ ઊઠે છે. 'અણામા'નો આરમ્ભ આ સન્દર્ભે યાદ કરવા જેવો છે.

ચોમાસાની રાતે મહાભાગતની કથાના શ્રવણ સાથે મનમાં ખેલાતાં દૃશ્યોની લીલાને નિબન્ધકાર સૂઝપૂર્વક આલેખી શક્યા છે. કથા સાંભળવા એકત્ર થયેલા લોકો અને અંબાકોઈનું આ વર્ણન :

એતદ્

'અને ફાનસ ફરતે, અજવાળાનું કુંડાળું કરીને ડોસાંડગરાં ને દાદી ભેગો હું પે મહાભારત સાંભળવા બેસી ગયો હોઉં, ભેગાં-વરસાદના બે-ચાર ભુલકા – છાંટાં, ફળિયામાંથી છટકી આવી મારા કાનની બૂટ પર જમાવીને સાંભળે. અંબાફોઈનો તાણો માંજેલા કરકરા તંગ દોરા જેવો અવાજ કાનમાં ઊડતો જાય. નાક મહાભારતનાં – અબરખની પતરી જેવાં – અડકે તો ભૂકો થઈ જાય એવાં-પીળાં પાનાંની સોડમ જોસથી ખેંચતું જાય. પલાંઠી મારી પગ છાણથી લીંપેલી ભોંયને સૂંઘતા રહે...અંબાફોઈની ખારેક પરની કરચલી જેવી આંગળી પુરાણનાં પાનાં ફેરવતી જાય. એના ખોખા મોંની દાબડીમાંથી એક પછી એક રંગીન ચિત્રો નીકળતાં જાય.' ('એતદ્'-જુલાઈ '૮૪ પૃ. ૧૧)

'તડકેશ્વર'માં ગજવામાં એક આનો લઈ મેળો માણવાનો અનુભવ શબ્દસ્થ થયો છે. વાંઝરાનાં વૃક્ષો વચ્ચેથી પસાર થતાં મોસમમાં રાની જાંબુ પાડવા ઝાડ પર ચડવાનું સ્મરણ નિબન્ધમાં સરસ રીતે જોડાય છે. એમાં મિત્રોનો અવાજ પણ ઉમેરાય છે : 'ટિહલાણીએ કાં જાય ? ડાળી ટહરી ઓંય જો વાંઝરાની – બેન'ની આબદા મારે, ભોજલાની જેમ નીચે હેરવાઈ ની પડતો.' (પૃ. ૧૨) અહીં એડિટીંગની સૂઝ પણ દેખાય છે. અંબુકાકાના ચોથા દીકરા મનહરના પગમાં ચંપલ, એને મેળામાં વાપરવા મળેલા ચાર આના અને પોતાને એક આનો જ એ વાતની ખીજ ધૂળ ઉડાડતા ચાલવાની ક્રિયામાં પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. તો, એક આનાને 'બો બંધા કરવા' એક આનામાંથી ચાર પૈસા બનાવ્યા.' એ કાણાવાળા બચેલા એક પૈસા સાથેની રમતવાળી વાતમાં પૂર્વે નોંધ્યું છે તેમ, બાળકના મનોભાવોનું ઝીણવટપૂર્વક નિરૂપણ કરવામાં ભરત નાયક સફળ રહ્યા છે.

દક્ષિણ ગુજરાતની બોલીની સાથે સાથે અનવધાનને કારણે ક્યાંક ક્યાંક માન્ય ઉચ્ચારણો નિબન્ધોમાં રહી ગયાં છે સૂરત ને બદલે હૂરત, પૈસાને બદલે પૈહા, ડોસાંડાગરાં ને બદલે ડોહડગરાં, હતો ને બદલે ઊતો તથા પડ્યો હતો, પહોંચ્યો હતો વગેરે સહેલાઈથી બોલીમાં રૂપાન્તરિત કરી શકાય એવાં છે.

ગુલામમોહમ્મદ શેખ અને ભરત નાયકના નિબન્ધોમાં કશાય અભિનિવેશ વિના સહજ રીતે અને બળકટ રીતે પ્રગટતી તળપદ સૃષ્ટિ માણી શકાય છે. બન્ને સર્જકોનું સંવેદનશીલ સભર વ્યક્તિત્વ તેમના નિબન્ધોમાંથી ફોર્મ કરે છે. ગુજરાતી લલિત નિબન્ધ અને ગુજરાતી ગદ્યને આ બન્ને સર્જકોએ નવું બળ અર્પ્યું છે.

*

'અરણ્યોમાં આકાશ ઢોળાય છે' (૧૯૮૫) અને ''કોઈ સાદ પાડે છે'' (૧૯૯૦) સંગ્રહો સાથે મણિલાલ પટેલ તથા 'લીલાં પર્ણ' (૧૯૮૪), દર્ભાંકુર (૧૯૮૮), 'ઘાસનાં ફૂલ (૧૯૯૦) લઈને પ્રવીણ દરજી નિબન્ધ સાહિત્યમાં પ્રવેશે છે. આ બન્ને નિબન્ધકારો ઓછેવત્તે અંશે સુરેશ જોષીના નિબન્ધોથી પ્રભાવિત છે. અસર ઝીલવી એક વાત છે, પણ જો નિબન્ધોમાં સુરેશ જોષીની પંક્તિઓ શબ્દાન્તરે પડઘાય તો એને શું કહેવું? સૌ પ્રથમ 'તો ગુજરાતીમાંથી ગુજરાતીમાં થયેલા ભાવાનુવાદો જોઈએ! પ્રવીણ દરજી 'લીલાં પર્ણ'ના સત્તાવીસમા નિબન્ધનો આરમ્ભ આ રીતે કરે :

'તમે અનુભવી રહ્યા છો એ જ વાત મારે તમને કરવી છે. અને તેય છેક કાન પાસે આવીને. આ જાહેર વાતને કાન પાસે આવીને કહેવામાં જ ખરી મઝા છે. વાત સાંભળતાં તમારો ચહેરો જરૂર રતુમડો થય નો છે' (પૃ. ૧૧૯)

હવે 'જનાન્તિકે'ના પ્રારંભની પંક્તિઓ કોઈ પણ ટીકા-ટિપ્પણ વિના વાંચીએ :

'આપણા નાનકડા હૈયામાંથી જે છલકાઈ જાય તેને આપણે બીજા કોઈ અનુકૂળ હૈયામાં સંઘરી રાખવા ઇચ્છીએ. આ બે હૈયાં સિવાય ત્રીજું કોઈ એ વાત જાણે નહીં, માટે એ વાત છેક કર્ણમૂળ પાસે જઈને કહીએ. ને ત્યારે કર્ણમૂળ જે રતાશ પકડે તેનો રંગ પણ પેલી વાતમાં ભળે.'

'જનાન્તિકે'ના બેતાળીસમા નિબન્ધમાં મુશળધાર વરસાદ જોઈ સ્મરણે આવેલી મોદ્લેરની પંક્તિઓનો આસ્વાદ કરાવતા સુરેશ જોષીના આ શબ્દો :

'prison જોડે vast વિશેષણ મૂકવાથી વાત કેવી ભયંકર બની જાય છે! એ વિશાળ કારાગારમાંથી મુક્ત કરવાનું વસુદેવકૃત્ય કોણ કરશે? (પૃ. ૧૦૪).

તો, મણિલાલ પટેલ 'અરણ્યોમાં આકાશ ઢોળાય છે'ના પન્દરમા નિબન્ધમાં સમય સન્દર્ભે લખે છે :

'...ને સમયે એના કારાગારમાં આપણને પૂરી દીધા છે.. ચમત્કાર વિનાના આપણા યુગમાં કોણ વાસુદેવ આવીને આપણને છોડાવશે! (પૃ. ૯૮)

આ ઉપરાન્ત બન્ને નિબન્ધકારોનાં કેટલાંક કલ્પનોમાં, ગદ્યલહકોમાં, સાહિત્ય-વિમર્શમાં સુરેશ જોષીના ગદ્યની છાપ તરત જ નજરે ચઢશે.

મણિલાલ પટેલના નિબન્ધો મુખ્યત્વે બે ધારાઓમાં વહે છે. પ્રકૃતિકેન્દ્રી

નિબન્ધોમાં ઋતુઓ, વન-અરણ્ય, વૃક્ષો માટેનો રાગ પ્રચુર માત્રામાં આલેખાયો છે. સ્થળકેન્દ્રી નિબન્ધો પ્રમાણમાં ઓછા, છતાં એમાં નિબન્ધકારનો પોતીકો રણકો પામી શકાય છે. 'ઇડરથી બામણા', 'એક યાત્રા વલ્લવપુરાની', 'પન્નાલાલનું માંડલી', તથા 'મારી સીમ અને સર્જન'માં નિબન્ધકાર મણિલાલ અનુક્રમે ઉમાશંકર, રાવજી, પન્નાલાલ તથા રામચન્દ્ર પટેલના વતનપ્રદેશના વિહાર નિમિત્તે ત્યાંની 'ભોંયભૂમિ' ત્યાંના લોકો, ત્યાંનો અસબાબ તથા તે તે સર્જકોની કૃતિઓનાં સૌન્દર્યસ્થાનો, સહજ રીતે, ખોલતા રહે છે. આ બધું એકમેકમાં સરસ રીતે મળી-ભળી જવાથી નિબન્ધનું નોખું પોત પ્રગટી આવે છે. એમાંય 'એક યાત્રા વલ્લવપુરાની' તથા 'ઇડરથી બામણા'માં નિબન્ધકારની સજીવ હયાતી સ્પન્દિત થાય છે. 'વીરેશ્વર સારણેશ્વર' તથા 'વિદ્યાનગર' નિબન્ધો પણ તરત જ યાદ આવે એવા છે. વિદ્યાનગરને એની વિશેષતા ને મર્યાદા સાથે માણી શકાય છે.

આ સિવાય સર્જકતાનો સ્પર્શ ઉઘડ્યો છે એવાં વર્ણનોમાં વરસાદ અને વરસાદી હવાનાં ભળકટ ચિત્રો જોઈએ :

'વનરાજિમાંથી હણહણતા અશ્વોની જેમ વરસાદને દોડતો-પ્રસરતો જોઉં છું.' (અ. આકાશ. પૃ. ૩૮) તોફાની બળદ જેવો પવન છૂટે છે, વૃક્ષોને રઘવાયા કરી મૂકે છે, વર્ષા પછી ટપકતાં પાંદડાંને ઝંઝેડી નાખે છે' (અરણ્યો. પૃ. ૪૫)

મનમાં થતી ઉથલપાથલોને મણિલાલ સરસ કલ્પન દ્વારા અભિવ્યક્ત કરે છે :

'ક્યારેક વાંદરો છૂટી ગયા પછી રેંટના અવળા ચક્કર લેતી ખાલી ડોલોનો ચકરાટ લોહીમાં મચી જાય છે' (અરણ્યો. પૃ. ૧૦૨)

મણિલાલ પટેલના પ્રકૃતિવિષયક નિબન્ધોમાં આવતું એકસૂરીલાપણું સહૃદય ભાવકને સતત કઠે છે. ગદ્યમાં સુરેશ જોષીની લઢણોની છઇંતા વારંવાર જોવા મળે છે. આ નિબન્ધોમાં અનુભવાતી મુખરતા અને પુનરાવર્તનો આસ્વાદમાં વિઘ્નકર નીવડે છે. 'અરણ્યોમાં...'ના પૃષ્ઠ આઠ અને નવ તથા 'કોઈ સાદ ..'ના બાવીસમા નિબન્ધની આરમ્ભની પંક્તિઓ આ સન્દર્ભે તપાસવા જેવી છે. દાદા સાગના પાંદડાંની છત્રી બનાવી આપતા હતા એ વાત 'અરણ્યોમાં...'ના પૃષ્ઠ તેવીસ અને ઉડતાલીસ પર તેમજ 'કોઈ સાદ...'માં પણ જોવા મળશે. નિરૂપણનાં પુનરાવર્તનોની સાથે સાથે નિબન્ધનું પ્રનરાવર્તન પણ આશ્ચર્ય પમાડે છે. 'અરણ્યોમાં...'નો 'તડકો ઉઘડ્યો છે' નિબન્ધ 'કોઈ સાદ...'માં 'તડકો' શીર્ષક તળે પ્રગટ થાય છે. (સુ.જો.માં પણ એક સ્થળે આવું પુનરાવર્તન જોવા મળે છે. 'જનાન્તિકે'નો બેતાલીસમો નિબન્ધ 'ઇદમ્ સર્વમ્'માં

પણ ગમે છે). 'કાળ જ કુલ્લકુસુમિત દ્રુમદલ-શોભિનીમ્ સુહાસિનીમ્ સુમધુર-ભાષિણીમ્-નો હતો' ('કોઈ. પૃ. ૯)માં થતો વ્યાકરણદોષ નિબન્ધકારની નજરમાં નહીં આવ્યો હોય ? મણિલાલ મરુનને સ્થાને મરુણ શબ્દ વારંવાર પ્રયોજે છે ત્યારે પણ આશ્ચર્ય થાય છે. 'અરણ્યોમાં આકાશ ઢોળાય છે'ની સરખામણીએ 'કોઈ સાદ પાડે છે' સંગ્રહમાં નિબન્ધકાર/મણિલાલ વધુ પક્વ બન્યા છે.

પ્રકૃતિનિરૂપણ, બાળપણનાં સ્મરણો, વ્યક્તિચિત્રો, સ્થળવિશેષ ઉપરાન્ત વિભિન્ન વિષયોમાં વિહરતા પ્રવીણ દરજીના ત્રણ નિબન્ધ સંગ્રહોમાંથી 'ડિપોટી-સાહેબ', 'જયેષ્ઠની એક બપોર, છોરિતા અને જળકણ', 'ટેશન' (લીલા પર્ણ) 'સમય', 'હું', પગ ને ટાયરેશિયસ' (દર્ભાંકુર) 'દુર્દિનની કામના' 'દીવાલ' (ઘાસના ફૂલ) જેવા નિબન્ધોમાં સર્જકતાનો સ્પર્શ વરતાય છે.

ફ ટક પાસે ઊભી રહેલી બસમાંથી બાળપણનું 'ટેશન' નિબન્ધકારની સાથે સાથે ભાવકના ચિત્તમાં પણ ઉઘડતું આવે છે. નિબન્ધને અન્તે ખોવાયેલા બાળપણની ટીસ 'હવે મને મારા ટેશન પર કોણ ઓળખશે ?' (લીલાં પૃ. ૮૧)માં અનુભવી શકાય છે. 'ડીપોટીસાહેબ'માં પુત્રોની શાળાના ઇન્સ્પેક્શન નિમિત્તે લેખક બાળપણમાં પોતે અનુભવેલા એવા પ્રસંગને, એ સમયના વાતાવરણને ધબકતું કરવામાં પ્રવીણ દરજીને સફળતા મળી છે. 'હું', પગ ને ટાયરેશિયસ'માં 'આપણે કટાઈ ગયેલા ઓજારોની જેમ' જીવ્યા, 'આપણે કશાની સામે બાથ ભીડવાને લાયક' રહ્યા નહીં', 'આપણા અન્ધત્વને કારણે આનન્દની અનેક ક્ષણો વેડફી નાખી ને 'સમય હવે થઈ ગયો'ની વેદના વાચા પામી છે. અહીં આવતા એલિયટ કે ફેવેલીના સન્દર્ભો આગંતુક નથી લાગતા.

'દુર્દિનની કામના' નિબન્ધ ભાવકે ધારી હોય તેનાથી જુદી રીતે – ગમી જાય એ રીતે વિકસે છે. અષાઢ છતાં વર્ષા થતી નથી એટલે હવે નિબન્ધકાર યક્ષ-યક્ષિણીના વિરહની વાત માંડશે એવું અનુમાન ખોટું પાડી મૃચ્છકટિકમ્માં આવતા માવઠાના પ્રસંગથી ભાવકને ભીંજવે છે. પણ અન્તે, 'આ દુર્દિન ચારુદત્ત માટે સુદિન બને છે' જેવું ભાષ્ય રચવાનો લોભ નિબન્ધકાર કેમ ટાળી શક્યા નહીં હોય ? વર્તમાનની વાગતી વાસ્તવિકતા અને ભૂતકાળની મધુર ક્ષણોનો અનુભવ જરાસંધના સન્દર્ભ સાથે ઉચિત રીતે શબ્દસ્થ થયો છે : *'ઓહ ! મેશરીની રેતમાં ખૂંપેલા એક પગને અત્યારે ઉપાડી શકતો નથી* તો બીજા પગને ચક્ર બનતાં પણ અટકાવી શકતો નથી' (દર્ભાંકુર પૃ ૧૧૫)

પ્રવીણ દરજી પ્રિય અભિનેત્રી નરગીસના મૃત્યુથી અનુભવેલા આઘાતની વાત કરે છે પણ એમની બે ફિલ્મોના નામોલ્લેખ સિવાય નરગીસની અભિ-

નયકલા વિષે ઊંડાણથી વાત કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. ઈડરગઢના સૌન્દર્યને ખસવાનું મન ન થાય એ રીતે, શબ્દના કૅમેરામાં ઝડપી શકતા નથી. 'દરબાર અને દરબારીઓ'માં 'જૂઈબા', 'શતાવરીબહેન', 'મોગરારામ' જેવા પ્રયોગો આત્મીયતા સિદ્ધ કરવાને બદલે ચાવળાશરૂપ લાગે છે. અન્યત્ર પણ સંવાદ સાધવાના લ્હેકા લટકણિયા જેવા લાગે છે. તો, 'વિઝિટિંગ કાર્ડ'ની કેટલીક લઢણો ગુણવન્ત શાહ ને અનિલ જોષીનું સ્મરણ કરાવે છે. 'તેણી' જેવો અનુવાદિયો પ્રયોગ બે-ત્રણ સ્થાને કરવાનું શું પ્રયોજન ? 'ન યયૌ ન તસ્થૌ' નાં પુનરાવર્તનો પણ કઠે છે. 'ચૈત્રના પ્રભાત...' (લીલાં. પૃ. ૨૩)-'એ દુર્મુખ (લીલાં. પૃ. ૧૧૧) 'મુક્તિ એ જ મુક્તિ' (લીલાં. પૃ. ૧૪૬), 'અનાસક્તિપર્વ' (દર્ભા. નિબન્ધ : ૧૬) તથા અન્ય સ્થાનોએ સુરેશ જોષીનું સ્મરણ સહજ રીતે થાય છે.

સિકસરને બદલે 'સિક્ચર' (દર્ભા. ૧૧૪) સમયને બહુરૂપીને બદલે બહુરૂપિણી (પૃ. ૧૨૦) 'બપોરનો મધ્યાહ્ન વેળા' (દર્ભા. ૬૭), દેવદેવી, નર્તકીનાં આંખ ઠારે એવાં મરોડદાર સ્થાપત્યો (દર્ભા. ૧૮) જેવી ભૂલો પ્રૂફરીડિંગ વેળાએ પણ ટાળી શકાઈ હોત.

૧૯૮૮માં 'ભીની માટીની મ્હેક' લઈને આવેલા કિશોરસિંહ સોલંકી ઉત્તર ગુજરાતની બોલીના લહેકા-લહેકા ને સુગન્ધ સહિત વતનનાં ચિત્રો આલેખે છે તેમાં મેળા, ઉત્સવો, લગ્ન, મરણ જેવા પ્રસંગોનું દસ્તાવેજીકરણ પણ છે. લગભગ બધા નિબન્ધોમાં વીતી ગયેલી નિર્ભેળ આનન્દની ક્ષણો હવે અનુભવવા નથી મળતી, બધેબધ લોક સંકોચાવા માંડયું છે – એ, વેદનાનો સૂક્ષ્મ સૂર ક્યારેક કાવ્યાત્મક રીતે તો ઘણી વાર મુખર રીતે પ્રગટતો રહે છે.

'જૂઠણ', 'પેંડારિયા' ને 'ધૂળેટી'માં લલિત નિબન્ધ તળપદી છટા સાથે ખીલે છે. કેટલીક તાજપભરી, રણકતી ગદ્ય ભાતો આસ્વાદીએ.

> 'તમે તો માનો મારા લે, પણ ચબૂતરે મુઠ્ઠી ભરીને અનાજ નાખીએ એમ ગામમાં વાત વેરાઈ જાય' (ભીની...૩૩)
>
> '(તમે) પાણીની જેમ પઈસા વેરતાં અચકાતા નથી પણ અમારે મન રૂપિયો તો ગાલ્લાના પૈડા જેવો અતો. (ભીની...૭૪)
>
> 'આ બધું યાદ આવતાંની હારે આંસ્યો ભીની થઈ જાય છે અને મન તો પાણીમાં પડેલા ઢેફાની જ્યમ ર્તો ! (ભીની...૭૬)

કિશોરસિંહ ઉત્તર ગુજરાતના હોળી, ધૂળેટી, ગોકુળ આઠમ વગેરે ઉત્સવો, વિવિધ મેળાઓ, લગ્ન, મરણ જેવા પ્રસંગોની ક્રિયાઓને તાદૃશ કરી શકે છે. તો,

એની સાથે એ પણ નોંધવું રહ્યું કે દસ્તાવેજીકરણની લાલચમાં લલિત નિબન્ધનું લાલિત્ય ઓગળવા લાગે છે. 'તમોને કહું વાત કરું ?' 'તમે તે માનો મારા ભૈ' 'તમને એથી શું ?' જેવા આત્મીયતાભર્યા લહેકા ક્યારેક ગમી જાય; પણ તેની અતિશયતા કઠ્યા વિના રહેતી નથી.

'ભીની માટીની મહેક'માં એકનો એક ભાવ શબ્દાન્તરે આવર્તાયા કરે છે તેથી આરમ્ભની તાજપ એકવિધતામાં સરી પડી નીરસતા જન્માવે છે.

અનિલ જોષીના 'સ્ટેચ્યૂ' (૧૯૮૮) અને 'પવનની વ્યાસપીઠ પર' (૧૯૮૮) સંગ્રહોને એમના જ શબ્દોથી ઓળખાવવા હોય તો કહી શકાય કે કોરા '... કાગળ પર બોલપેનનો ક્રિયાસ્નેહ.' બીજી રીતે કહીએ તો અનિલ જોષી એક નિબન્ધના સર્જક છે!

આ એક નિબન્ધ તે 'કાબરી'. કાબરી ગાયને કેન્દ્રમાં રાખી રચાયેલા નિબન્ધમાં કાબરીની ચંચળતા, તેનું રૂપ, તોફાનીપણું, તેને માટેનો આરમ્ભનો પક્ષપાત, જેમ જેમ તે દૂધ આપતી બન્ધ થઈ એમ ફેરો ઘટતો જાય છે એનું સગ્રહણું આલેખન થયું છે. આખરે ધરવટો પામી રખડતી થયેલી કાબરીના મૃત્યુ – સમાચાર સાંભળી અધીર જીવે બાળક ત્યાં પહોંચે છે, એ અંતિમ વેદન ઉચિત રીતે શબ્દસ્થ થયું છે :

> 'આ ખબર સાંભળી મારી પર મેડી તૂટી પડી. હું ચુડીવાળીને ઉઘાડે પગે ડેલી ઠેકતોક શેરીના પાણીની ટેમ ખાલે ગેટવાળી શેરી સોંસરવો, તારિયાવાડની મસ્જિદ વટાવતો, ફૂકડા હડફેટે લેતો ઉઘાડી ગટર ઠેકતો, કૂતરા સાથે ભટકાતો, પાટણીવાડ તરફ જતાં ગાડાં-તારવતો,' વળાંક લેતો પડતો આખડતો દોડતો દોડતો એક બેઠા ઘાટના મકાનની છાપરીએ આવીને ઊભો.' (સ્ટેચ્યૂ)

'કૂતરાં' નિબન્ધમાં અવતી ગુફીને 'રેશમી ચાડોની ગાંઠ'ની આપેલી ઉપમા સ્મરણીય છે. અનુ સાથેનું સંવેદન તથા 'ઓગમાં મકરન્દનું કળિયું'માં કવિ મકરન્દની વ્યક્તિતા અનિલ જોષી ઉપસાવી શક્યા છે.

નિબન્ધ એટલે સ્વૈરવિહાર એ સાચું, પણ એ વિહારમાંથી સર્જક નિબન્ધનું રૂપ ન બંધાય, ગદ્યમાં ગોકડોના લહેકાને સ્થાને ગતકડાં, પ્રાસરમત, શબ્દછળ તથા સપાટી પરના વિચારબુદ્બુદોનો અતિરેક જોવા મળે ત્યારે સર્જકતાના પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય છે. અનિલના નિબન્ધોમાં સંવેદન અને દર્શનનો તથા વિચારોની સાપેક્ષતાનો અભાવ દૃષ્ટિગોચર થાય છે.

—'કાગડાઓ સુંદર પંખીની હરીફાઈ કરવા બ્યૂટી પાર્લરમાં જતા નથી' (પવન. ૩૧)

—ખરતાં પાંદડાં જોઈ 'મને લાગે છે કે વૃક્ષના ઘરમાંથી કેટલી બધી પસ્તી નીકળી છે! (પવન. ૫)

—'રાહુ ભલે મેરાનો હોય આપણે હંમેશના છીએ'

આ અને આવાં અનેક વાક્યો–વ્યાખ્યાઓ નીચે નામ ન હોય તો એના લેખક અનિલ જોષી, ગુણવન્ત શાહ કે સુરેશ દલાલમાંથી કોણ છે તે પારખી ન શકાય એવી ઈદંતા એમના ગદ્યમાં છે. આ ઉપરાન્ત લેખકની શબ્દરમત અને વિનોદો જોઈએ :

—આમ ઓસરી એ ઓરડાનો ચેતોવિસ્તાર છે અને ફળિયું એ ઓસરીનો ચેતોવિસ્તાર છે.

—(ઈશ્વર) 'ઊડતા પંખીને સ્ટેચ્યૂ કહે ત્યારે ફૌંચવધ થાય છે... એ ભાષાને સ્ટેચ્યૂ કહે ત્યારે શબ્દકોશ થઈ જાય છે. (પૃ. ૧૩)

—મને લાગે છે કે પરિપક્વતા એ આત્માનો ડાયાબિટિસ છે. (પવન. ૩)

—આપણે પ્રેમની ક્રિયા કરતા નથી; પણ ઉત્તરક્રિયા કરીએ છીએ (પવન. ૬૫)

—બાળકની સંભાળ લેતી 'નર્સ' એ બાળકની મા નથી પણ 'મા'નો અનુવાદ છે (૬૬)

બૅાદલેર સાથે બહોત લહેર જેવી સસ્તી શબ્દરમત કરતા પણ લેખક અચકાતા નથી. આવા નિબન્ધકારના સંગ્રહ 'સ્ટેચ્યૂ'ને સાહિત્ય અકાદમીએ (એની પસંદગી સમિતિમાં તો આપણા જ વિદ્વાનો!) 'શ્રેષ્ઠ પુસ્તકની મહોર મારી એ કેવી મોટી કરુણતા!

બાળપણનાં સ્મરણો તથા વર્તમાન સમયની વિષમતા નિરૂપતા નિબન્ધોમાં ક્યાંક ક્યાંક પ્રગટતા તણખા શબ્દચાળે ચઢી જવાને કારણે કે યોગ્ય માવજત વિના ઓલવાઈ જાય છે. એક નિબન્ધમાં શેરી અને ગટરનું બોલચાલની ભાષામાં ચિત્ર આપતી વેળા 'શૌચકર્માર્થે' તથા અન્ય સ્થળે લોંટને સ્થાને 'દ્રવ્ય' જેવા તત્સમ શબ્દો આગંતુક લાગે છે.

બન્ને સંગ્રહોમાં 'મને યાદ છે,' 'મને બરાબર યાદ છે' (પન્દર સ્થાનોએ), 'મને એવું લાગે છે', 'મેં હંમેશાં જોયું છે' (દસ સ્થાનોએ) 'અહીં' કહેવાનો મુદ્દો એ છે' 'અહીં સમજવાની વાત એ છે', 'કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે' (સત્તર સ્થાનોએ) જેવા શબ્દગુચ્છોને ટેકે નિબન્ધકાર સંવાદ રચવા મથે ત્યારે અભિવ્યક્તિની સૂઝનો અભાવ સિદ્ધ થાય છે.

વિવિધ પ્રાણીઓ, સાથેના સ્મરણો આલેખે છે. કેટલાક પ્રસંગો રસપ્રદ છે. ગ્રામજીવનનાં વિવિધ સ્મરણો વચ્ચે 'પ્રકારાન્તરે,' 'હતચિત્તે,' 'યાવત્ચન્દ્રદિવાકરૌ' જેવી તત્સમ પદાવલિ આગંતુક લાગે છે.

'વતનની ધૂળથી માથું ભરી લઉં' ('વિશ્વમાનવ' ડિસે. ૧૯૮૮)માં વર્તમાનની વચ્ચે સ્થાન લઈ લેતી અતીતની મધુર ક્ષણોને પ્રત્યુત્ક્રમ દ્વારા રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન જોઈ શકાય છે. ભાવકના ચિત્તમાં સ્થિર થઈ જાય એવું, સ્પર્શનું વેદનાસિક્ત સંવેદન રમેશ નિરૂપે છે : 'હજુ ફરકે છે આંગળીનાં ટેરવે, માર ખાધા પછી રીસાઈ જઈ લીંબડાના થડે ભરી'તી એ બાથનો સ્પર્શ ખરબચડો!' (૪૩૪) નિબન્ધને અન્તે સુન્દરમ્‌ની પંક્તિઓ પછીના પરિચ્છેદ નિબન્ધના રૂપને ખણ્ડિત કરે છે. કવિનો આભાર અને જે સંવેદ્યુ છે તેની કબૂલાત જરૂરી નથી કારણ કે ભાવક તે પ્રમાણી શકે છે.

'અજવાળાની ઊજવણી' ('નવનીત સમર્પણ' સપ્ટે. ૮૯)માં ફ્લૅટની ગૅલેરીમાંથી ક્રિકેટ રમતા છોકરાઓને જોતાં નિબન્ધકાર યોગેશ જોષી અતીતની ક્ષણોમાં પહોંચી જાય છે. બાળદોસ્તો સાથેની ક્રિકેટમાં ગુમાવેલા કેચનું સ્મરણ અને પછી તો એકમાંથી બીજું એમ સ્મરણો જોડાતાં દિવાળી આવી પહોંચે છે :

'બધાય ગોખમાં દીવા ગોઠવાઈ જાય પછી હું ભરી લઉં લાંઈરો જન્ધ ને આખા ઘરમાં દીપી ઊઠે દિવાળી! હિલોળા લેતો, હલમલતો ટમટમતો અંધકાર કેવો તો શોભી ઊઠે! જો કે ડરી ગયેલો થોડો ઘણો અન્ધકાર બિલાડીના બચ્ચાંની જેમ કોઠીઓ પાછળ લપાઈ જાય! કોઠીઓ પર ચોંટાડેલા કાચના ટુકડાઓ અન્ધકારના રહસ્યને શોધવા મથે... તારામંડળમાંથી છૂટતાં, ઝગઝગ ઝગારા મારતા તણખાઓનાં ક્ષણજીવી ટાંકણાં અંધકારને કોરીને કેવાં તો રચે શિલ્પ!—અંધકારનાં, પ્રકાશનાં, થોડીક ક્ષણનાં!'

અહીં દિવાના પ્રકાશ પડછે રચાતી અન્ધકારની લીલાને નિબન્ધકાર તાદૃશ કરી શક્યા છે. દિવાળીના સ્મરણ સાથે ફટાકડાનો અવાજ તો સહજ હોય. નિબન્ધકાર જે બાળકોને ક્રિકેટ રમતાં બાળપણમાં પહોંચી ગયા હતા તેના ફટકાથી જ બારીનો કાચ ફૂટે છે અને એમ તેઓ વર્તમાનમાં પાછા ફરે છે. કાચ ફૂટવાનો અવાજ અને ફટાકડાનો અવાજ એક થતાં આખું દૃશ્ય સિનેમેટિક અસર ઊભી કરે છે.

જે ઉંમરે પોતે ફટાકડા ફોડતો હતો તે ઉંમરના જ આ લાવતા જીવા-પેંક્ચર સાંધતા દેવલા તથા છોટુનો અકળાવી મૂકતા વાસ્તવના નિરૂપણમાં

વેદનાની, અનુકમ્પાની લાગણી જન્મે છે. છતાં અન્તે વાત કંઈક મુખર બની જાય છે. 'અજવાળાની ઊજવણી', 'કેસૂડાંનો રંગ', 'પતંગ' વગેરે નિબન્ધોમાં ઋચા, વન્દના વગેરે દોસ્તોનું સાતત્ય નિરૂપણને વધુ સાચકલું, રણકતું બનાવે છે.

હર્ષદ કાપડિયાના 'સાયુજ્ય' ઉપરાન્ત 'સમકાલીન' દૈનિકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા 'રેલવે સ્ટેશન', 'વરસાદ', 'ચંદરવો', વગેરે નિબન્ધોમાં ઝીણવટભર્યું નિરીક્ષણ સંવેદનની તાજપ અને સહજ અભિવ્યક્તિ સ્પર્શી જાય છે. સૂક્ષ્મ અવલોકન-શક્તિ અને બાળસહજ વૃત્તિઓનું આલેખન એકરૂપ બનતાં નાનકડા નિબન્ધ 'વરસાદ'નું પોત બંધાય છે :

> 'સવારે આંખ ખૂલે ત્યારે અંધારું હજી પૂરેપૂરું ઊડી ગયું ન હોય. વરસાદ આકાશમાંથી ઉજાસ લાવી લાવીને અન્ધારાને ધોવાની મથામણ કરતો હોય. પણ અન્ધારું કેમેકરીને ન ધોવાય ત્યારે હું ઊંઘના આવરણ પાછળથી ડોકિયું કરીને ચારેકોર રેલાતા ઉજાસને જોયા કરું અને એવા જાપ જપ્યા કરું કે ખૂબ વરસાદ પડે તો આજે સ્કૂલ બન્ધ થઈ જાય'—

વરસાદમાં છત્રી લઈને શાળાએ જતી વેળાએ 'કાળા ગુંબજમાં' જોયેલા શુક્ર અને મંગળના તારાની કલ્પના ગમી જાય છે. 'રેલવે સ્ટેશન'ના સંવેદનને વ્યક્ત કરતા નિબન્ધમાં નાનકડા સ્ટેશનની સવાર કલ્પનમિશ્રિત નિરૂપણથી સ્મરણીય બને છે : 'દૂર દોવાતી કાળી બકરીના આંચળમાંથી વછૂટતી સેરના અવાજનું ફીણ, અજવાળું બનીને ઊભરાય ત્યારે તમરાં તેમાં ડૂબવા માંડે' ('સાયુજ્ય' પૃ. ૧૨૭) 'ચંદરવો'માં બપોરની નિઃસ્તબ્ધતા સરસ રીતે વ્યક્ત થાય છે : 'પીળા રંગના કાપડમાં આલેખેલી ભાત પર તેમની સોય ટેભા લેતી હોય ત્યારે બપોરની શાન્તિમાં દોરા પરોવાય તેનોય અવાજ સંભળાય.'

જોસેફ મેકવાનના 'અખંડ આનંદ'માં પ્રગટેલા 'ઘર' અને 'ધૂળિયો મારગ' ઉપરાન્ત 'જન્મભૂમિ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા કેટલાક પ્રકૃતિવિષયક નિબન્ધોમાં દૃશ્યો રચવાની તેમની શક્તિનાં દર્શન થાય છે. ઘર–મહોલ્લાના ધબકતાં વર્ણનો, ભગત, પાંચો ને જમનડોસીનાં જીવન્ત રેખાચિત્રો અને પ્રેમ-કલહના તાણાવાણા મળી 'ઘર' નિબન્ધનું જુદું જ પોત સર્જાય છે. 'ધૂળિયો મારગ'ના આરમ્ભે 'એની અણિયાળી યાદ મારાથી વીસરી વીસરાતી નથી' કહેવાની લાલચ નિબન્ધકાર ટાળી શક્યા હોત. આખો નિબન્ધ એ ન વીસરાતી યાદનું તો પરિણામ છે! એમાં ઋતુ–પરિવર્તનની રેખાઓ રમણીય છે. વડ નીચે ભેગી થયેલી ને પછી જતી સેંકડો ભેંસોનું વર્ણન માણીએ :

'વડલાની ડાળીએ ચડીને અમે દૂર દૂર જતા આ ધોરીને જોઈએ ત્યારે પહોળા પટના રસ્તાએ કાળી ડિબાંગ વિશાળ ચાદર ઓઢી લીધી હોય અને એમાં પવન ભરાવાથી એના સળ સળવળતા હોય એવું દૃશ્ય લાગે.'

અન્તે, હવે એ દૃશ્યો, સ્થાનો, વૃક્ષો નથી રહ્યાં—નો વલખાટ વ્યક્ત થાય છે. તળપદા વાતાવરણમાં 'સ્પૃહણીય', 'નિઃસ્પૃહા' જેવા તત્સમ શબ્દો ખૂંચે છે.

'વરસાદ'માં પુરુરાજ જોષી શૈશવનાં વરસાદી સ્મરણો આલેખે છે. પધૂડા નીચે ઊભા પાત્રી ઝીલતા નાયકનું સંવેદન: 'જોસભેર પડતા પાણીના પ્રહારથી મને લાગે છે કે મારા માથામાં ગોફો પડી ગયો છે. હું માથું નમાવી દઉં છું તો બરડા પર સાંબેલા પડી રહ્યાં હોય એમ વાગે છે પાણી. શ્વાસ રૂંધાતા લાગે છે ('પરબ' ૧૯૯૦ : ૧) નિબન્ધકાર પોતાની બાલ્કનીમાં ઊભા, ઊભા સામેની અગાસીમાંથી પડતા પધૂડા નીચે નહાતાં બાળકોને જોઈ સહસા: 'આમ વરસાદમાં લહેરથી પલળો છો ત શરદી નહીં થઈ જાય?' ઉચ્ચારી બેસે છે ત્યારે તેમને પોતાને પણ એ રણકાથી આશ્ચર્ય થાય છે. પોતાના પિતાજીનો વર્ષો પૂર્વેનો લહેકો ટચાંથી ફૂટી આવ્યો! એ ક્ષણે બે પિતાનું સંવેદન એક બિંદુએ મળે છે ત્યાં વાર્તાકારનો સ્પર્શ માણી શકાય છે.

*

આપણા નિબન્ધ-સાહિત્યમાં શિરીષ, મધુમાલતી, ગુલમહોર, કણિયેર, આંબો, કેવડો, ગુલાબ, મોગરો, પારિજાતનાં મહિમ્નસ્તોત્રો મળતાં રહ્યાં છે, પણ બાલ્યવયમાં જેની સાથે ઘનિષ્ઠ નાતો હતો એવાં વતનનાં તેર વૃક્ષોની સ્મરણકથા તો જયન્ત પાઠકના 'તરુરાગ'માં મળે છે. (હા, મણિલાલ પટેલે મહુડા વિષે આખો નિબન્ધ કર્યો છે તે યાદ આવે છે): 'ઝાંપાનો વડ' 'પાદરીનો પીપળો', 'મામણુનો આંબો' વગેરેમાંથી ઘણાં આજે નથી તેને તથા જે છે તેને જયન્ત પાઠક ફરી શબ્દોમાં રોપ્યો છે. 'તરુરાગ'માં કેટલાંક વૃક્ષો સાથેની નાનકડી સંવેદના-કથા પણ પ્રાપ્ત થાય છે. વૃક્ષોના સ્મરણો સાથે 'સ્વપ્નતરુ' નામનો નિબન્ધ યોગ્ય રીતે વિશિષ્ટ પરિમાણ સર્જે છે.

'બેસી ગઈ જીરા કોઠી! હવે તો એકદા અમુક સ્થળે હતી એવું અનુમાન કરવું પડે છે. વગડો ગયો, જીરા કોઠી ગઈ, શૈશવ ગયું—જીવનમાંથી કેટકેટલું ગળપણ ગયું!' (પૃ. ૩૮) અને 'અજવાળી છડા જેવી રાત'માં અભિવ્યક્તિની સહજતા ને ચમત્કાર અનુભવાય છે એવું સર્વત્ર જોવા મળતું નથી. ક્યાંક નિરૂપણનો ટાઢાશ ખૂંચે છે.

આરતી પંડ્યા સંપાદિત વિષ્ણુ પંડ્યાનો 'પદ્દચિહ્નો પર પાછાં ફરતાં' સંગ્રહ ૧૯૯૦માં પ્રસિદ્ધ થાય છે. ચૌદમાંથી સાત નિબન્ધો નવમા દાયકામાં તો બીજા તે પૂર્વે પ્રસિદ્ધ થયા છે. સંગ્રહ ઈશાન ભારતની પ્રકૃતિ, ઇતિહાસ, ભૂગોળ, વર્તમાન પરિસ્થિતિ, શૈશવ, લોકજીવન, પ્રવાસ, જેલવાસના અનુભવો તથા દેશ-વિદેશના સર્જકોની કૃતિઓને પોતાની ઊંડળમાં લઈ ચાલે છે.

'વિન્ધ્યનીલયા વિવિધ સ્વરૂપા'માં શક્તિના વિવિધ રૂપો, તેનાં મૂળ, તેમાં સમયે થયેલાં પરિવર્તનો, લોકજીવનમાં તેના બદલાયેલાં નામો, વિધિઓ પૌરાણિક સન્દર્ભોનો સાંસ્કૃતિક આલેખ રસપ્રદ છે.

'આ પાર્વતી કથા-ઉપકથા-દંતકથા-સ્તુતિથી ક્યારનુંય દશાંગુલઊર્ધ્વ સ્થાન પ્રાપ્ત કરીને સમયવીંઝણાનો આહ્‌લાદ માણી રહી છે. રામાયણ-મહાભારત તો ઉમળ્યાં આવ્યાં, સિન્ધુસભ્યતાની ક્ષિતિજે વૈદિક કાળના ધૌમધખ્યા સૂર્યની સાથોસાથ રુદ્રનું સ્વરૂપ અભિષિક્ત થયું હતું અને તેની સાથે જ પહેલવેલી, શ્રેષ્ઠ પંક્તિની દેવી-અમ્બિકાનુંયે ! ઇતિહાસ અને ભૂગોળની બધી રેખાઓ ત્યાં એકબીજામાં વિલીન થઈ જાય છે, અને દરેક યુગને ભક્તિનો સ્તમ્ભ અર્પે છે, તે આ પાર્વતી.' (૧૧)

સ્વીડીશ કવયિત્રી મારિયા વિનેની પંક્તિઓને આધારે લેખક અતીતનાં વિવિધ સ્મરણોના પદચિહ્નો ઉકેલે છે. બાળપણાના દોસ્તો ગોપાલ (તેના રામદાસી પિતા પણ), અમાનુલ્લા, કાલીચરણમા પત્ની અને પુત્રીઓના આલેખનમાંથી નિબન્ધકારની વેદનશીલતા પ્રગટ થાય છે, સાથે ઇશાન ભારતની પ્રકૃતિ અને લોકજીવનનાં ચિત્રો પણ. પગલાં ભૂંસાય, પણ પદરવ ?'માં વિવિધ કવિઓની કાવ્યકૃતિઓને પડછે નિબન્ધનું કવયિત્વ વિકસતું જાય છે, એવું જ પાસ્તરનાકની કૃતિઓને આધારે સર્જક માણસ પાસ્તરનાક આપણી સમક્ષ ઉપસે છે. નિબન્ધોનું આ રૂપ પણ આસ્વાદ્ય છે.

વિવાહ પછી પુરુષ સ્ત્રીના ઘરમાં પ્રવેશે છે તથા કાલીચરણનાં પત્ની, કવાઈ અને પુત્રીઓની વાતનું પુનરાવર્તન ('પદ્દચિહ્નો...' અને 'સપ્તભગિની'માં) ટાળી શકાયું હોત. લેખક પાસે સાંસ્કૃતિક, સામાજિક, રાજકીય સન્દર્ભો ઉપરાન્ત સંસ્કૃત સાહિત્ય, સ્તોત્રો–ઉપનિષદોની જાણકારી પણ ઊંડી છે. આવા લેખક 'સુસ્વાગતમ્' બે-ત્રણ વાર પ્રયોજે ત્યારે આશ્ચર્ય થાય છે (સ્વાગતમ્‌માં જ 'સુ' સમાયેલો છે.) 'સપ્તભગિની' લલિતનિબન્ધ ન બનતાં ડાયરીની નોંધ બની અટકી જાય છે.

ભગતીકુમાર શર્માના 'બિસતન્તુ'માં 'એક ટહુકાની સરીગત', 'આખે।

ઓરડો ભરીને સાચિયો', 'એકવચન બહુવચન', 'કોલાહલ બહારનો અને ભીતરનો', 'એકવિધતા–વૈવિધ્ય' જેવા ઘણા વૈવિધ્યભર્યા નિબન્ધો છે. જાત અને જગત નિમિત્તે વિમર્શ છે, ગદ્યમાં પ્રવાહિતા છે, સર્જકતાના ઝબકારા છે, કિન્તુ એ બધું સપાટી ફોડીને ઊંડે સુધી સ્પર્શતું નથી. 'એક ટકોરાની સરીગત' સ્મરણીય નિબન્ધ છે. વાદ્યવૃન્દમાં જેનું ખાસ મહત્ત્વ નથી એવા વાજિંત્ર (સાઈડ રીધમ) તરફ, ગીતોના સન્દર્ભ સાથે, નિબન્ધકાર આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. વાદ્યવૃન્દમાં એવું વાજિંત્ર વગાડવાની નાનપણમાં મહેચ્છા હતી એનો નિર્દેશ કરી અન્તે વાતને વૈશ્વિક સન્દર્ભ સાથે જોડતાં ભગવતીકુમાર કહે છે : 'આપણે બધાંય બીજું કશુંક વધારે, કશુંક વિશેષ મહિમાવંતું કરીએ છીએ ખરા? વિશાળ, વિરાટ વાદ્યવૃન્દમાં આપણો બહુ બહુ તો માંડ માંડ એક ટકોરો! માત્ર ટકોરો! કે ટહુકો!' (૪૨)

ગુણવન્ત શાહ અને સુરેશ દલાલના નિબન્ધો વિષે વિચારતાં ૧૯૫૨માં ઉમાશંકર જોષીએ લખેલા લેખની પંક્તિઓ, આજે પણ પ્રસ્તુત લાગે છે:

'પત્રકારત્વને લીધે આજે નિબન્ધનું પોત પાતળું પડી ગયું છે. એ પાંખો અને ખાલીખમ જેવો બની બેઠો છે...ઘણીવાર એ એક ચમકીલી તુચ્છ વસ્તુથી વધુ નથી હોતો. વારંવાર એને રાજકીય–સામાજિક પ્રશ્નો અંગે સાકરિયા ઔષધગોળાનો ભાગ ભજવવો પડે છે. નિબંધ નિર્માયો તો હતો કવિતાના સમકક્ષ સાહિત્યપ્રકાર તરીકે વિકસવા. આજે કલ્પનાગૌરવ અને સૌષ્ઠવથી દૂર ખસીને સમય સમયના રંગોની આછી ઝલક ઝીલતી તર્કલહરીઓ રૂપે, નિશ્ચિત સમયમાં મનોરંજન અર્થે ઉડાવવા પડતાં રંગીન તરંગ પરપોટારૂપે નિબન્ધ ઘણુંખરું દેખાય છે. તે માટે પત્રકારત્વ જવાબદાર છે. પત્રકારત્વ સર્જક નિબન્ધને જન્મ આપનાર નહિ, તો પણ ઉછેરનાર જરૂર છે. એ જ પત્રકારત્વ સર્જક નિબન્ધને દફનાવ્યે રહેશે એવી દહેશત જાગી છે. અતિલખાણના ઉકરડા નીચે સર્જક–નિબંધ જાણે દટાઈ જવાનો ન હોય...' ('શૈલી અને સ્વરૂપ' ૭૧–૭૨)

ગુણવન્ત શાહના ('વિચારોના વૃંદાવનમાં'–૧૯૮૧, 'સાઈલન્સઝોન', 'બત્રીસે કોઠે દીવા'–૧૯૮૮) નિબન્ધોમાં આવતા દેશ-વિદેશના સર્જકો, ચિન્તકો, વિજ્ઞાનીઓના અવતરણોને કારણે જ્ઞાન-વિજ્ઞાનનો 'ખજાનો' પ્રથમ નજરે આંજી નાખતારા તેજલિસોટા જેવો છે. વિચારોના ફુદકા, થોડા વિદેશી સેન્ટ, થોડી સ્વદેશી ફિલસૂફીની ભસ્મ, થોડાં અવતરણો ને વધુમાં વધુ સસ્તી વરખિયા પ્રાસરમતો, વ્યાખ્યાઓ, ચાટુક્તિઓ — આ એમના કોઈ પણ

એતદ્

નિબન્ધની બનાવટ છે.

—લાગવગ એ ભાવવાચક નામ છે જ્યારે લાંચ એ દ્રવ્યવાચક નામ છે. (૧૧૧)

—એક નનામો કાગળ એટલે શું ? ઇર્ષ્યા અને દ્વેષનું બિનવારસી પાર્સલ કે બીજું કંઈ (વિચારો...૧૧૮)

—માણસની શ્રદ્ધા લિમિટેડ કંપની પર હોય તેટલી અનલિમિટેડ અસ્તિત્વ પર નથી હોતી' (બત્રીસ...૨૧)

—શ્રમનિરસન એ મૃત્યુનું તખ્તલુસ છે. (૨૩).

—મૂઠી ઊંચેરો માનવી એટલે સુવાસનું ટ્રાન્ઝિસ્ટર ! (વિચારો...૭૯)

નિબન્ધનામી પ્રત્યેક રચનામાંથી આવાં અનેક ઉદાહરણો મળી આવશે. દેશ-વિદેશમાં ફરનાર, ઘણું બધું વાંચનાર માણસના નિબન્ધો સહૃદય ભાવકને તોષ કેમ અર્પી શકતા નથી તે ઉપરનાં ઉદાહરણો પરથી સમજાશે.

સુરેશ દલાલના 'સમી સાંજના શમિયાણામાં' ('૮૧), મોજાંને ચીંધવા સહેલાં નથી, સુરેશ દલાલના શ્રેષ્ઠ નિબન્ધો (સં. જયા મહેતા-'૮૭) આદિ સંગ્રહોમાં જુદીજુદી રીતે શહેર ડોકાય છે. એમની નજરે ચડતું શહેર, શહેરના માણસો, તેમનાં સંવેદનો, પ્રશ્નો, વિચિત્રતાઓની રેખાઓ ઉપસતી રહે છે. સુરેશ દલાલમાં તેઓ જે કંઈ જુએ-અનુભવે છે તેને તત્કાલ શબ્દોમાં મૂકવાની છાપાળવી ઉતાવળ સતત દેખાય છે અને તેથી, કોઈ સારો મુદ્દો હાથમાં આવ્યો હોય તો પણ તેને વિકસાવી શકતા નથી. ક્યાંક કલ્પનાનો ચમકારો પ્રગટીને તરત જ ઓલવાઈ જાય છે. (આવું ગુણવન્ત શાહમાં પણ અનુભવાય છે) સુરેશ દલાલ 'ચાલીસ પૈસામાં હસ્તાક્ષર' નામના નિબન્ધમાં પોતે જ કોઈકને ભેટ આપેલું પુસ્તક ફેરિયા પાસેથી ખરીદે છે એ નિમિત્તે તેઓ જાતની પણ મજાક કરી લે છે, સાથે જ આપણી સાહિત્યપ્રીતિ સન્દર્ભે કટાક્ષ પણ. આ જ નિબન્ધમાં ચર્ચિલને ઉલ્લેખ્યા પછી વાહિયાત શબ્દરમત કરતાં તેઓ લખે છે : 'આપણી પાસે 'ચર્ચ' નથી, પણ આપણે 'ઈલ' છીએ...' ('સમી...' ૨૫) સંગ્રહોમાંના કેટલાંક લખાણો નિબન્ધનું રૂપ પામવાને બદલે ગદ્યખણ્ડ બનીને અટકી જાય છે.

સુરેશ દલાલે અને ગુણવન્ત શાહે અતિલેખન અને શૈલીના વ્યામોહમાં લલિત નિબન્ધના રૂપને હાનિ પહોંચાડી છે. આ બન્ને લેખકો (સાથે અનિલ જોષીનો સમાવેશ પણ કરી શકાય)ની પ્રાસરમત શબ્દરમત ચાટુક્તિઓ ને

શૈલીવેડાથી પ્રભાવિત થનારાઓના મોટા વર્ગ ભાવયિત્રી પ્રતિભાના પ્રશ્નો પણ ઊભા કરે છે.

લલિત નિબન્ધ, આમ તો પ્રથમ પુરુષ એક વચનની જ લીલા છે. આ પ્રથમ પુરુષ એકવચન વાગવાને બદલે પ્રકૃતિમાં ને પછી કૃતિમાં ઓગળીને વિસ્તરે ત્યારે, જગતને પંચેન્દ્રિયથી વિસ્મય સહિત માણી–પ્રમાણી તેને રૂપાયિત કરવામાં આવે ત્યારે, તેમજ લલિતગદ્યમાં સંવેદન સાથે ચિન્તનનું એકાયન સિદ્ધ થાય ત્યારે કેવું સમૃદ્ધ પરિણામ આવે તે આસ્વાદવું હોય તો સુરેશ જોષીના નિબન્ધો પાસે જવું પડે.

નવમા દાયકામાં સુરેશ જોષીના ત્રણ નિબન્ધસંગ્રહો—'ભાવયામિ' (સં. શિરીષ પંચાલ '૮૪) 'પ્રથમ પુરુષ એકવચન' અને 'રમ્યાણિ વીક્ષ્ય ('૮૭) પ્રાપ્ત થાય છે. 'જનાન્તિકે', 'ઇદમ્ સર્વમ્' આદિ સંગ્રહોનાં નિબન્ધોથી આ નિબન્ધોનું કુળ જુદું નથી. હા, એમાં ચિન્તનની માત્રા થોડી વધી છે, પણ તેથી આ નિબન્ધોનું આકર્ષણ ભાગ્યે જ ઓછું થાય છે. પૂર્વેની પરિચિત સૃષ્ટિ ને સિદ્ધ ગદ્યભાતોનાં આવર્તનો વચ્ચે પણ વારંવાર આવૃત્તિ કરવા ગમે એવા, સંવેદનોથી ધબકતા ને કલ્પનોથી રણકતા સુરેશ જોષીના કેટલાક નિબન્ધો નવમા દાયકામાં ટટાર ઊભા રહે છે.

'પ્રથમ પુરુષ એકવચન'માં જાતતપાસ, જાત સાથેનો ઝઘડો, 'હું'ની શોધ, વિસ્મયને જરાય અળપાવ્યા વિના અનાયાસ રીતે વિસ્તરે છે. સાથોસાથ પ્રકૃતિ–અન્દરની અને બહારની–સાથેના સર્જકના સંવાદ અને વિસંવાદને પણ નિબન્ધોમાં વાચા મળી છે.

> 'ઘરમાં બાળકની પધરામણી થઈ ત્યારે એની કાલી કાલી વાણીમાં મારું નામ ફરીથી નવું રૂપ પામ્યું. જાણે એને એનું શૈશવ ફરીથી લાધ્યું.' ('પ્રથમ ..' ૫૦–૫૧)

અહીં 'ફરીથી'નું મહત્ત્વ છે. આ પૂર્વે નામને મળેલાં નવાં રૂપોની વાત અધ્યાહાર રાખવામાં સર્જકકર્મ રહેલું છે. જેમાં પ્રિયતમા દ્વારા ઉચ્ચારાયેલા નામનો સન્દર્ભ હોઈ શકે. તેમ બાળક એટલે પુત્ર ગણીએ તો સંકેત બદલાય. અને પૌત્ર ગણીએ તો દાદા અને પૌત્ર વચ્ચેના સમ્બન્ધની સોડમ પણ જોડાય. વાત ત્યાં ન અટકતાં ઉત્પ્રેક્ષાથી આગળ વધે છે. એ કાલાકાલા શબ્દો દ્વારા ફરી શૈશવનો સાક્ષાત્કાર થાય છે.

બીજા એક નિબન્ધમાં હજારો વર્ષની માનવજાતિના ઉત્થાન-પતન સાથે અનુભવાતી એકાત્મતાનું નિરૂપણ રસપ્રદ છે (જુઓ 'પ્રથમ...' નિબન્ધ : ૨૦)

એવું

તો, 'રમ્યાણિ વીક્ષ્ય'માં પણ અનેક સમયે જીવ્યાનું સંવેદન વ્યક્ત થાય છે :–

'કોઈ જમાનાએ હાથમાં મશાલ આપી છે તો તે ઝાલીનેય હું ચાલ્યો છું તો કોઈક વાર ખણ્ડેરમાં વસતા નાગનો ચોકી પહેરો પણ ભર્યો છે. કન્દમૂળ ને ફળ ખાઈને સાત્ત્વિકતાનેય ઉછેરી છે તો આંધળી મહત્ત્વાકાંક્ષાની ચાબૂક વીંઝાતા સમયના વેરાન પટ પર દોટ મૂકી છે. પણ ફિલસૂફીએ સૂઝાડેલી, મારામાં ખોવાયેલા મને શોધવાની રમત પણ રમી જોઈ છે. હિંસક પશુઓ સાથે પ્રેમથી રહ્યો છું ને મનુષ્યો વચ્ચેથી ધવાઈને ભાગ્યો છું. કેટલા જન્મ થયા ને કેટલા બાકી તેનો હિસાબ ગણવાનું મેં ક્યારનુંય છોડી દીધું છે. (૩૫)

પ્રકૃતિ-વર્ણનથી આરમ્ભાતો નિબન્ધ વિવિધ દિશાની યાત્રાએ ભાવકને પણ સાથે લઈ જાય છે, જ્યાં ઇન્દ્રિયાનુભવ છે, વાસ્તવિકતા છે, કલ્પના છે, ચિન્તન છે તે શૈશવ છે. સંવેદનશીલ સર્જક એકી સાથે બે સ્થાનોએ પોતાની હયાતી અનુભવે છે તેનું નિરૂપણ જોઈએ :

'મારો થોડો અંશ શિરીષ–લીમડામાં છે, થોડો અંશ ભિખારીએ લંબાવેલા હાથમાં પણ છે.' ('ભાવયામિ' ૨૨)

શરીર પર તડકો પડવો કે શબ્દ ઉચ્ચારાયા પછી તેનું પડઘારૂપે પાછા વળવું, આમ તો સામાન્ય ઘટનાઓ છે. પણ એને નિબન્ધકાર સમૃદ્ધ કલ્પના-શીલતાથી ને ગદ્યના ભિન્ન મરોડમાં કેવી અસામાન્ય બનાવે છે !

–'ઉગમણી બારીમાંથી તડકો મારા પર આંગળી ફેરવીને મને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. મને આ પરિચયવિધિ ગમે છે.' ('રમ્યાણિ' ૬૮)

–'મારા ઉચ્ચારાયેલા શબ્દનો પડઘો પાછો વળે છે ત્યારે એ કોઈ ખીણના ઊંડાણને સાથે લઈને આવે છે, કોઈ વાર એ ઉત્કટ લાગણીના પ્રપાતનો લય લઈ આવે છે, તો કોઈ વાર એમાં વનના દાવાનળની આંચ હોય છે. આથી જ તો મારા શબ્દોના પાછા વળતાં ધ્વનિ-આંદોલનોની હું પ્રતીક્ષા કરું છું. એ જે જગતને સાથે લઈને આવે છે તેની મને જરૂર છે.' (પ્રથમ.... ૧૦૦)

બન્ને પરિચ્છેદોમાં અસ્તિત્વને જુદી રીતે પામવાનો સર્જકપુરુષાર્થ આસ્વાદ્ય છે. જીવનમાં ક્ષુદ્ર લાગતી ઘટનાનો મહિમા એ સુરેશ જોષીના નિબન્ધોની વિલક્ષણતા છે.

પવન જે અરૂપ છે, તેને એના વિશેષો માટે ઇન્દ્રિયગમ્ય રૂપોમાં મૂકી

આપવાનું કૌવત નિબન્ધકારને હસ્તગત છે :

'સમુદ્ર પાસેથી લગામ છોડાવીને પવનના અશ્વો દોડી નીકળ્યા છે; એની ખરીમાંથી તણખા ઝરે છે.' ('રમ્યાણિ'... ૧૯) 'પવન શિકારી કૂતરાઓની જેમ ધસી આવે છે અને એની જીભથી મારા પરસેવાને ચાટે છે.' (રમ્યાણિ. ૧૩૫)

બન્ને વાક્યોનું ઉત્તર પદ નિરૂપણને એક વધુ પરિમાણ બક્ષે છે.

'રમ્યાણિ વીક્ષ્ય'ના નિબન્ધો પ્રકૃતિનાં વિવિધ-રૂપો – પક્ષીઓ, ઋતુઓ, વૃક્ષો, પુષ્પો નિમિત્તે મનની સ્થિતિ તથા વિષાદ – શૂન્યના આક્ષેપનના સાંકડા પરિઘમાં ગતિ કરે છે. એ જ સંગ્રહના બીજા નિબન્ધમાં લગભગ બાવીસ વાર 'પણ'નો તથા અઢારમા નિબન્ધમાં દસ લીટીમાં છ વાર 'પણ'નો તથા છવ્વીસમા પૃષ્ઠ પર છ વાર 'આથી'ના પ્રયોગો અભિપ્રાયતા સિદ્ધ કરતા નથી તેથી ખૂંચે છે. બધા સન્દર્ભો વચ્ચેથી / શબ્દો વચ્ચેથી / વ્યક્તિઓ વચ્ચેથી દૂર સરી જવાનું, અન્યમનસ્ક થઈ જવાનું, વરસાદના દિવસોમાં ઘરમાં ટપકતાં ટીપાં ઝીલતાં વાસણોમાં સંભળાતું જલતરંગ ને ભેજથી ચોંટી ગયેલાં ચોપડીનાં પૃષ્ઠો જેવાં વિવિધ પુનરાવર્તનો પણ કઠે છે.

સુરેશ જોષીનો વિષાદ થોડો વાચાળ છે, જ્યારે પૅથૉસ ('મર્ચ'ન્ટ' અનુ : જયા મહેતા)માં અત્યંત સંયત રીતે સમગ્ર નિબન્ધમાંથી ઊપસે છે એસનો નિબન્ધોની આબોહવા જ એવી છે કે શેષમાં વિષાદ પામી શકાય. એમને 'વિષાદ' શબ્દ ઉલ્લેખવાની (એક જ સ્થાને આવે છે) જરૂર પણ પડી નથી. છાપાંઓમાં સતત છપાતાં રહેવાને કારણે સ્વાનુકરણની મર્યાદા સુરેશ જોષીના નિબન્ધોમાં ક્યાંક ક્યાંક પ્રવેશી ગઈ હોવા છતાં સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતા, સમૃદ્ધ કલ્પનશીલતા તથા જગતનુ આકલન કરનારી પ્રજ્ઞાનો પરિચય આ નિબન્ધોમાં થતો રહે છે. આ ઉપરાંત પંચેન્દ્રિયનાં સંવેદનો વૈવિધ્યસભરતાથી અને પ્રચુર માત્રામાં સુરેશ જોષીના નિબન્ધોમાં જ પ્રાપ્ત થાય છે. એમનું ભાવાત્મક ગદ્ય તત્સમ પદાવલિઓનો ખાસ્સો વિનિયોગ કરે છે એમાં જે પ્રત્યક્ષતા ને પ્રવાહિતા સિદ્ધ થાય છે તે અનન્ય છે. પરિણામે સુરેશ જોષીના આ ગુણો તેમને નવમા દાયકાના વીર્યવન્ત નિબન્ધકાર સિદ્ધ કરે છે.

*

આઠમા દાયકાના નિબન્ધની તપાસ કરતાં પ્રવીણ દરજીએ નોંધ્યું છે :

'આઠમા દાયકામાં આમ એક તરફ લલિતનિબંધ નવી કાંતિ સાથે ઉપસ્થિત થાય છે તો બીજી બાજુ અનેકરૂપે પ્રયોજાયેલું ગદ્ય વધુ સૂક્ષ્મતા,

તરલતા અને કાવ્યમયતા ધારણ કરે છે. પ્રતીક અને કલ્પનનિષ્ઠાનું તત્ત્વ પણ એમાં ઉમેરાય છે. શિષ્ટતાની સાથે બોલી ને વાતચીતના સ્તરે રહીને પણ ગદ્યત્વ સિદ્ધ થતું જણાય છે. ગંભીર વિચારતત્ત્વને શુષ્ક બન્યા વિના વ્યક્ત કરવાની ક્ષમતા પણ એ ગદ્ય પાસે છે.

આઠમા દાયકાના નિબંધ અને લલિત આદિ ગદ્યનું સરવૈયું કાઢતાં આમ પેરસાવાય એવી સિલક બાકી રહે છે.' ('પરબ' એપ્રિલ-મે '૮૨ પૃ. ૧૨૪)

તો, નવમા દાયકાના લલિત નિબન્ધ વિષે કહી શકાય કે બે-ત્રણ અપવાદો સિવાય પેરસાવાય એવું ખાસ કશું પ્રગટી આવ્યું નથી. આ દાયકાનું લલિત-નિબન્ધ-સાહિત્ય સંખ્યાની દષ્ટિએ જેટલું પ્રભાવક છે તેટલું ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ નથી. નિબન્ધ લખવો 'અઘરો' નહીં, સહેલો છે એવો ભ્રમ પણ વિસ્તર્યો લાગે છે ને સર્જકતા ચીલા બહાર ભાગ્યે જ વહેતી દેખાય છે.

જે ભાષામાં લલિતનિબન્ધ રચાય છે તે ભાષા પૂર્વસૂરિઓની અથવા નિબન્ધકારની પોતાની પૂર્વેની કૃતિની વધુ લાગે છે. ગદ્યની નવી નવી તરેહો ખીલવવાની તત્પરતા ભાગ્યે જ જોવા મળે છે આપણો નિબન્ધકાર સપાટી ફોડીને ઊંડાણમાં લઈ જઈ પાણીદાર મોતી જેવી કૃતિની ભેટ કેમ ધરી શકતો નથી? કે પછી એ બધું ઝટપટ ગાંઠે બાંધવામાં પડ્યો છે?

આ દાયકામાં સસ્તી પ્રાસરમતો, શબ્દરમતો, ચબરાકભરી વ્યાખ્યાઓ ને વિચારોના ટૂકડાને લલિત નિબન્ધમાં ખપાવવાની વૃત્તિનું આક્રમણ પણ જોર પકડતું લાગે છે. આની પાછળ પૂર્વે નોંધ્યું છે તેમ ભાવયિત્રી પ્રતિભાના પ્રશ્નો પણ છે એમ લાગે છે.

અતીતાનુરાગ, પ્રકૃતિનિરૂપણ, આજુબાજુની પરિસ્થિતિનો ઉપરછલ્લો વિમર્શ, જોયેલાં-જાણેલા પાત્રોનાં રેખાચિત્રોની આસપાસ આપણો નિબન્ધ કેમ ફર્યા કરે છે? ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં, વાચાળ બન્યા વિના મરાઠી સર્જક ઐસ નિબન્ધો રચે છે એ તરફ પણ નજર કરવા જેવી છે. તો, આપણાં પ્રવાસ-વર્ણનોની સાથે સાથે નિર્મલ વર્માનું 'ચીડો પર ચાંદની'ય જોવા જેવું છે.

આ ફરિયાદો વચ્ચે નવમા દાયકામાં નિજી મુદ્રાથી નોખા પડતા ગુલામ-મોહમ્મદ શેખ અને ભરત નાયકનું તરત જ સ્મરણ થાય છે.

*

અન્તે નાનકડી નોંધ નિબન્ધકારોની કલાસૂઝ વિષે. આપણા નિબન્ધકાર

પાસે વિવિધ કળાની, સવિશેષે, સંગીતની સાદી / પ્રાથમિક માહિતી પણ નથી એની પ્રતીતિ નિબન્ધોમાંથી થાય છે. સુરેશ જોષી રાત્રે દસ વાગે જોનપુરી રાગ (જે સવારનો રાગ છે) સાંભળે છે. 'હર્ષ'કુર'માં પ્રવીણ દરજી 'ઓમકારનાથની ઠુમરી જેવું અવાજનું નાજુક વિશ્વ' (પૃ. ૬૦) કહે છે. ઓમકારનાથજીએ જાહેરમાં ઠુંમરી ગાયાનું સ્મરણ નથી. એનો અર્થ એ કે નિબન્ધકારને ગાયકની વિશિષ્ટતાનો ખ્યાલ નથી. એક સ્થળે તેઓ 'સપ્તસૂર'ને સ્થાને 'સમરાગ' કહે છે. સામાન્ય રીતે તમરાં ને દેડકાં એક જ સૂરમાં પોતાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. 'શિવરંજની ને માલકંસ જેવા કરુણ, મધુર રાગો તમરાં ને દેડકાં ગાય છે' (લીલાં. ૧૨૩) એમ કહેવામાં કલ્પનાનો અભાવ પ્રગટે છે. મણિલાલ એક નિબન્ધમાં એકતારાને બદલે તાનપુરાનો ઉલ્લેખ કરે છે.

*

ઓગણત્રીસ-ચાર-બાણું.

—મેઘદ

ગુજરાતી નાટક

[illegible]વકુમાર મ. દેસાઈ

ગુજરાતી રંગભૂમિનો આઠમો દાયકો વિશેષતઃ એકાંકીક્ષેત્રે અને કંઈક અંશે નાટકક્ષેત્રે રચનારીતિ, મંચસજ્જા અને ભાષાકર્મના સન્દર્ભે વૈવિધ્યસભર અને લાક્ષણિક નીવડ્યો. તેમાં જે કૃતિઓમાં પોતીકો અવાજ અને રંગભૂમિ-વિષયક સૂઝસમજ હતી તે કૃતિઓ સમયપ્રવાહમાં તરી અને ફેશનપરસ્તીના નામે કાઉંકાઉં અવાજ કરનારી અનુકરણિયા કૃતિઓ ડૂબી. આ મુવમેન્ટે નવમા દાયકાના નાટ્યસર્જકોને એક નૂતન દિશા ઉઘાડી આપી. આધુનિક પ્રયોગશીલ નાટ્યકારોએ વસ્તુપસંદગીથી માંડીને રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિ-રીતિમાં નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા તો પરંપરાગત શૈલીથી નાટકો રચનારા કેટલાક સત્ત્વશીલ સર્જકોએ સ્વરૂપમાવજતમાં સૂક્ષ્મતા અને સંકુલતા આણવાનો યથાશક્તિ પ્રયત્ન કર્યો. તેમાં, 'સંવાદો એ જ નાટક છે' એવી બાલાવબોધી સમજવાળી, સાહિત્ય કે રંગભૂમિ બંનેને ન ગાંઠનારી, નબળી નિષ્પ્રાણ કૃતિઓ બેસુમાર સંખ્યામાં છે, તે પણ નોંધવું રહ્યું.

એક જ ઘાટી અને શૈલીમાં સંખ્યાબંધ નાટકો આપનાર શ્રી શિવકુમાર જોષીને આ જૂથમાં સરળતાથી મૂકી શકાય. મુનિમે ઉચાપત કરેલા નાણાં પાછા

મેળવવા પરાક્રમી પ્રદ્યોત જેવી જેવી કરામતો કરે છે તેવી ચબરાઈ ભરેલી સ્થૂલ સસ્પેન્સવાળી ફોર્મ્યુલા પર રચાયેલું 'મા' શંકરની ઐસીતૈસી' (૧૯૮૨) નાટક પાંખું કથાવસ્તુ અને બિનજરૂરી નાટ્યેતર ચર્ચાઓને કારણે સાવ ફિક્કું અને શિથિલ નાટક લાગે છે. તો અમરફળને પામવા માટે રાજરાણી, કુમાર, અમાત્ય, રત્નગર્ભા વગેરેના નિષ્ફળ આંધળિયા પ્રયત્નોની કરુણકથાને કૃત્રિમ રૂપકો, વિચિત્ર ચમત્કારો અને ઊર્મિલ સંવાદો દ્વારા નિરૂપતું તેમનું 'અમરઅમરમર' (૧૯૮૨) નાટક પણ લેખકના નિરર્થક વ્યાયામની ચાડી ખાય છે. લોકપ્રિય નવલકથાકાર સારંગ બારોટ પણ મંચીયકલાની સજ્જતા વગર 'દૂરના દીવા' (૧૯૮૨) જેવું ફિલ્મનિર્માતા નાગેશ, અભિનેત્રી મીનાક્ષી વગેરેની આસપાસ ગૂંથાયેલું સામાન્ય સ્તરનું નાટક આપે છે. સ્થૂલ હાસ્યરસને કેન્દ્રમાં રાખીને 'રહસ્ય'લીલાની કૃત્રિમ જાળ ઊભી કરીને કે પછી ચોક્કસ પ્રચારાત્મક હેતુને ધ્યાનમાં રાખીને લખાયેલાં નાટકોમાં 'સસરો વિફરી બેઠો' (જટુભાઈ પનિયા– ૧૯૮૧) 'તેરી ભી ચૂપ મેરી ભી ચૂપ' (પ્રકાશ લાલા–૧૯૮૨), 'કાવતરું' (પ્રવીણ કોન્ટ્રાક્ટર–૧૯૮૫), 'વિભાકર વિદ્યાલંકાર' (વિનોદ પરમાર–૧૯૮૩), 'પત્ની જોઈએ છે' (વિનોદ પરમાર–૧૯૮૫), 'ઋજુતા' (હસમુખ શુક્લ–૧૯૮૧), 'ચમત્કારથી ચેતો' (ચતુર ચૌહાણ–૧૯૮૫), 'કાચો કાચ પાકો માંજો' (ડૉ. અજય કોઠારી–૧૯૮૨), 'રોંગ નંબર' (રંભાબહેન ગાંધી–૧૯૮૫) વગેરેની લાંબીલચક યાદી મૂકી શકાય.

ભારતનાં મુખ્ય નગરોમાં હિંદી અને ગુજરાતી ભાષામાં અનેક સંસ્થાઓ દ્વારા ભજવાયેલું શ્રી વિનાયક પુરોહિતનું 'સ્ટીલ ફ્રેમ' (૧૯૮૧) નાટક કથાવસ્તુ અને તેની માવજતના સન્દર્ભે ચીલાચાલુ છે. આઈ.સી.એસ. થયેલા ઉચ્ચ સરકારી અધિકારી મિ. રામના કુટુંબને નાટકનો વિષય બનાવી નાટ્યકારે આવા અધિકારીઓના દ્વિસ્તરીય જીવનને, દંભ અને આડંબરને, ખુલ્લા પાડ્યા છે. તેમની લાંચરુશ્વત, સગાવાદ વગેરેને પોષતી મજબૂત સ્ટીલફ્રેમને વાંધો ના આવે એટલા માટે આ અધિકારીઓ ગમે તેવું જલદ પગલું લેતાં પણ અચકાતા નથી. આ મુખ્યપ્રવાહની સાથે લેખકે આઈ.સી.એસ. અધિકારી મિ. રામ અને નોકરાણી પદ્માનો ગુપ્તપ્રેમ (જેને લીધે પદ્મા સગર્ભા બને છે), ક્રાંતિકારી પુત્ર મનુ અને તેનાથી બાર વર્ષ મોટી પદ્માનો રંગદર્શી-પ્રેમ, પુત્રી મીનાનો સગવડિયો પ્રેમ વગેરે અન્ય પ્રવાહો વણી લીધા છે. નોકરાણી પદ્માનું ખૂન બતાવી રંગમંચ પર ટેન્શન મૂકવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કર્યો છે, પણ ઉચ્ચ કક્ષાનો અધિકારી આવેશમાં આવી જઈ ખૂન કરવા તત્પર બને તે પૂર્વની પ્રતીતિજનક ક્ષણો અહીં કંડારાઈ નથી. વળી પાત્રોના ચિત્તવ્યાપારને અનાવૃત્ત

કરવાનો કોઈ ઠળાકીય ઉપક્રમ વર્તાતો નથી. આવી નબળી કૃતિ હોવા છતાં પ્રકાશઆયોજન, ધ્વનિનિયમન, મંચસજ્જા, સ્થળ-સમયની એકતા વગેરેથી માંડીને પાત્રોની વેશભૂષા સુધીના વિગતપ્રચુર નિર્દેશોને કારણે મંચનક્ષમ કૃતિ બની છે, તે નોંધવું રહ્યું. આ પ્રકારનાં સર્જનાત્મક આવિષ્કારવિહોણાં થોકબંધ ધંધાદારી નાટકો (મૌલિક અને રૂપાંતર, બંને) ભજવાતાં રહે છે અને કેળવાયેલી અભિજ્ઞતા વગરના મનોરંજનભૂખ્યા પ્રેક્ષકો તેને ઉમળકાભેર વધાવતાં રહે છે!

આવા અરુચિકર ઘોંઘાટની વચ્ચે પણ કેટલાક નાટ્યકારો સાહિત્યિક સ્તરને જાળવી નાટકના માધ્યમની ગુંજાઈશને ઓળખી પ્રયોગશીલ દીર્ઘનાટકો આપે છે તે રળિયામણી ઉપલબ્ધિ છે. અનેક સ્વરૂપોમાં ચંચુપાત (!) કરનાર નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરીએ 'અશોકવન', 'ઝૂલતા મિનારા' અને ખાસ તો 'સિકંદર સાની' નાટકો દ્વારા આઠમા દાયકામાં આ ક્ષેત્રે પણ પદાર્પણ કરી દીધું છે. તેમના 'નજીક' (૧૯૮૫) નાટકમાં અનંત-વાસંતી તથા રાજીવ-રુચિરા-એ ચાર પાત્રોના માનવીય સંબંધોના આરોહઅવરોહને સૂક્ષ્મ સ્તરે નિરૂપવાનો ઉપક્રમ છે. આ બધું નાટકના, તખ્તા પરની અભિવ્યક્તિના માધ્યમમાં સિદ્ધ કરવાનું છે. તે દિશામાં રઘુવીરે કરેલો નિષ્ઠાભર્યો ઉદ્યમ પ્રશંસનીય છે નાટક રચાયા બાદ તેમણે મુંબઈ, અમદાવાદ અને કલકત્તામાં વિવિધ નાટ્યવિદો પાસે વાંચ્યું, પ્રતિભાવો મેળવ્યા, ચેકભૂંસની પ્રક્રિયા થઈ, અંતે ત્રિઅંકી નાટકની અભિનેય આવૃત્તિ તૈયાર થઈ. (સદ્ભાગ્યે અમદાવાદમાં તેનો શો પણ યોજાયો). દીર્ઘસંવાદો, બૌદ્ધિક ચર્ચાઓ, ત્રણ પાત્રોના અણધાર્યા આકસ્મિક અંત વગેરે કૃતિને શિથિલ અને અપ્રતીતિજનક બનાવે છે. તેમ છતાં પાત્રોનાં સૂક્ષ્મ સંવેદનને નાજુક માવજતથી નિરૂપવામાં જેમ તેમણે કલાકૌશલ્ય દાખવ્યું છે તેમ તખ્તાના માધ્યમનો સૂઝપૂર્વક ઉપયોગ કર્યો છે. પહેલો અંક તપોવનનો મુગ્ધાવસ્થાનો હોવાથી ચારેયના સંબંધો એકદમ નિરામય છે, પાંચ વર્ષ પછીના સમયગાળાનો બીજો અંક મધ્યકાળનો યુવાવસ્થાનો તેથી પરસ્પર દ્વેષ, શંકા અને ગેરસમજણનાં બી વવાતાં જાય છે તો બાર વર્ષના ગાળા પછીનો ત્રીજો અંક અનવસ્થાનો છે, ચારેય પાત્રો એકલતા અને ગેરસમજણથી પીડાય છે. અંતે વાસંતીનું આપઘાતથી તો રાજીવ-રુચિરાનું કાર અકસ્માતમાં અપમૃત્યુ થવાથી અનંત એકલવાયો અટૂલો જીવતી લાશ બની જાય છે. ચાર પ્રણય-ત્રિકોણોની કલ્પના, આયનામાં દેખાતો સર્પ, દરેક અંકને અંતે આવતાં લગ્નગીતો, વાસંતીની શુટકેસ વગેરેના સંદર્ભો મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહ સાથે સહજપણે ભળી નવા અર્થસંકેતો ઊભા કરે છે. પહેલા અંકમાં આગળ જંગલ અને

પાછળ મધ્યયુગીન મહેલનું દૃશ્ય તથા બીજા અને ત્રીજા અંકમાં હોટલનું દૃશ્ય રચી ભજવણી માટે પ્રત્યેક અંકમાં એક સ્થળની સુવિધા કરી આપી છે... નાટ્યકારે નાટકમાં રામદયાલ જેવું પ્રવક્તા-સૂત્રધારનું પાત્ર રચી વિવિધ પ્રસંગોને સાંકળવાનું કામ લીધું છે તો મમયસુંદર સાધુ; દરવાન, બેરાથી માંડીને 'અંદરનો પ્રેક્ષક' સુધીની ભૂમિકા તેની પાસે ભજવાવી ચારે ય મુખ્ય પાત્રોના અંતરતલનું ઉત્ખનનકાર્ય કરાવ્યું છે. તેમ છતાં, રામદયાલ વિશેષત: નાટ્યકારનું માઉથપીસ હોય તેમ વર્તાઈ આવે છે. મંચનના અનેક પ્રશ્નો અને પડકારો આ નાટકને ઝીલવા પડે તેવી સ્થિતિ હોવા છતાં રઘુવીર ચૌધરીનો ધૈર્ય અને સમજપૂર્વકનો પુરુષાર્થ અભિનંદનીય છે.

લોકાભિમુખ રંગભૂમિનો આગ્રહ સેવનારા અને નટપ્રેક્ષક વચ્ચેના સીધા પ્રત્યાયને અને આદાનપ્રદાનની જિકર રાખનારા શ્રી હસમુખ બારાડી વિશિષ્ટ નાટ્યલક્ષણને પકડે છે અને તેને પ્રતીકો, કલ્પનો, રૂપકો દ્વારા અને વિશેષત: માઈમ, કોરસ (હું જોસેફ, હું જોસેફ), સમૂહદૃશ્યો, પાત્રવૃંદોનો વિવિધ સ્તરે થતો ઉપયોગ, રંગમંચ પરની સામગ્રીનો વસ્તુપ્રવાહસંદર્ભે લાક્ષણિક વિનિયોગ વગેરે મંચનશૈલીને કારણે નાટ્યાત્મક પરિમાણ પ્રાપ્ત થાય છે. તેમનાં ત્રણે નાટકો—'પછી રોબાજી બોલિયા' (૧૯૮૪), 'એકલું આકાશ' (૧૯૮૫) અને 'જનાર્દન જોસેફ' (૧૯૮૫)નું સૂક્ષ્મ સ્તરે કથાવસ્તુ એક જ છે અને તે ભ્રષ્ટાચારી 'ધન્દાસન'વાંછુ શોષક પરિબળો વચ્ચે સતત પીસાતો, પીલાતો, રહેંસાતો સામાન્ય માનવી—પછી તે 'રોબાઓ'થી પીડાતો પૃથક્ જન હોય કે 'એકલું આકાશ' માટે તીવ્ર ઝંખના કરતો રમેશ હોય કે પછી સત્તાધારી તક્ષકોના મૃત્યુદંશથી બચવા ફાંફાં મારતા જોસેફો કે જનમેજયો હોય. પણ ક્યારેક કૃતિમાંનાં રૂપકો-પ્રતીકોના ભરમારને કારણે તથા તખ્તા પરની પ્રયુક્તિઓના વધુ પડતા ખખડાટને કારણે નાટક 'બેગ્ર' બની જાય તેવું બને. નાટ્યકૃતિ અને મંચનપ્રયુક્તિઓનું એવું કલાત્મક રસાયણ સર્જાવું જોઈએ કે પ્રેક્ષકને સંપૂર્ણ પરિતૃપ્તિનો રસાનુભવ થાય. આમ થાય તો પછી નાટ્યકારને દરેક કૃતિ પછવાડે અનેક પૃષ્ઠો રોકતી અર્થઘટનનોંધો મૂકવી ના પડે! તેમ છતાં રંગભૂમિ સાથે નૈસર્ગિક નિસ્બત ધરાવતા શ્રી હસમુખ બારાડીની મથામણો અને નૂતન પ્રયોગો ધ્યાનાર્હ બન્યાં છે.

શ્રી સુભાષ શાહ છેક 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નાટકથી રચનારીતિ અને મંચનલિપિ પરત્વે પ્રયોગશીલ અને સર્જનાત્મક અભિગમ દાખવે છે. 'સુમનલાલ ટી. દવે' (૧૯૮૨) નાટકમાં તેનો સુસ્ત ચોખલિયો ગાંધીવાદી નાયક

સિદ્ધાન્તોના પૂંછડાને પકડી રાખવાથી આજના સમયમાં કેવો હાસ્યાસ્પદ અને મૂર્ખ ઠરે છે તથા રાજકીય મુત્સદ્દીઓથી માંડીને યાકુબ જેવા યુનિયનનેતાઓ તેના ભોળપણનો કેવો ગેરલાભ ઉઠાવે છે તેનું હળવી રીતે કરેલું ચિત્રણ છે. આટલું આછું કથાવસ્તુ હોવા છતાં પાત્રોચિત ભાષા, સ્ટેજટેક્નિક અને સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા બ્રેખ્ટશૈલીની પ્રયુક્તિનો વિશિષ્ટ રીતે કરેલા ઉપયોગને લીધે નાટક મંચનક્ષમ અને પ્રયોગશીલ બન્યું છે. અલબત્ત, બીજા અંકથી સૂત્રધારની સતત ગેરહાજરી પ્રેક્ષકોને ખૂંચે છે. તેથી તે પાત્ર નાટકનું અનિવાર્ય ઘટક બનવાને બદલે સર્જકની જરૂરિયાત માટે પ્રયોજાયેલું આગંતુક લાગે છે. તેમનું 'રંગાદાદા' ('સાયુજ્ય'માં પ્રકાશિત, ૧૯૮૩) નામનું દ્વિઅંકી કરુણાંત નાટક વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ ખાસ નાવીન્ય ધરાવતું નથી. રાજકારણીઓ, ઉદ્યોગપતિઓ, બૌદ્ધિકોથી માંડીને સમાજના રક્ષાયક બનીને ઘૂમનારા પોલીસો પોતાનાં કુકર્મોને ગ્લોરિફાય કરીને જીવનારા સફેદ ગુંડાઓ છે, જ્યારે જોહુકમી કે અન્યાય સામે સતત માથું ઊંચકનાર સંવેદનશીલ રંગાદાદા સાચુકલો માણસ છે. મા, પત્ની, આશા અને મયંક જ તેના મૂળભૂત હૃદયભાવને સમજી-પામી શકે છે. પણ સમાજ અને ન્યાયમંદિર તો રંગાદાદાને ગુનેગાર ઠેરવી ફાંસીના માંચડે ચઢાવે છે અને પેલા સફેદ ઠગો આરામથી ગુનાહિત જીવન વીતાવે છે. નાટ્યકારે રંગમંચ પર પ્રકાશ-અંધકારની મદદથી એકી સાથે ચાર દશ્યો યોજી, કોર્ટને પણ લાક્ષણિક રીતે રજૂ કરી કોરસ વગેરેનો રંગાદાદાના વ્યક્તિત્વ ઉઠાવ માટે ઉપયોગ કરી ભાષાના વિવિધ સ્તરોના સાહજિક પ્રયોગ દ્વારા એક મંચનક્ષમ નાટક બનાવ્યું છે તે એની સિદ્ધિ છે. સુભાષ શાહની સર્જનાત્મક પ્રતિભાનો ઉત્તમ ઉન્મેષ 'પ્રપંચ' (૧૯૯૦) નાટકમાં જોવા મળે છે. વર્ષોથી ચાલી આવેલી નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિ અહીં પરંપરાગત કે ચીલાચાલુ ન બનતાં રાજા-રાની-સોહનનાં પાત્રોની અંતરતમ સંકુલ સંવેદનોને, ચઢાવ-ઉતરાવના આંચકા સાથે, નાટ્યાત્મક રીતે નિરૂપાઈ છે. એકધારા જીવનથી કંટાળેલા પતિપત્ની રાજારાની નીરસતા અને એકવિધતા દૂર કરવા નવું નાટક હાથમાં લે છે અને તે નિમિત્તે ૨૦ વર્ષનો ફૂટડો ચીકણો યુવાન સોહિત બંનેના જીવનમાં સક્રિયપણે પ્રવેશે છે. પછી ત્રણે પાત્રોની પ્રપંચલીલા આરંભાય છે, એકબીજાને પામવા કે મહાત કરવા અસત્યનો આશરો લેવાય છે, પણ અંતે મૂળ સંવેદના ભાવારસની માફક વ્યવહારના બધા જ ઉપચારોને તોડીફોડી અનાવૃત્ત થઈ ખુલંદપણે પ્રગટ થાય છે.

હવે સંઘર્ષ અન્ય સાથેનો નથી, જાત સાથેનો છે. નાટ્યકારે ત્રણ સ્તર પર ચાલતા આ થીમને રંગમંચ પર ઉત્તમ રીતે કંડારવા માટે દશ્યફલકની

બધી પ્રયુક્તિઓનો કુશળતાથી ઉપયોગ કર્યો છે. પ્રકાશ (ખાસ તો ફાટેલા પડદામાંથી આવતો તીવ્ર પ્રકાશ), ટેપરેકોર્ડરમાંથી વહેતું સંગીત, ગ્રોસ્ કટંન દ્વારા બે દશ્યોની કલાત્મક આયોજના, 'પ્રાસ'યુક્ત પદાવલીઓ, ભાષાની વિવિધ તરાહો વગેરે મંચીય રહિને કારણે 'પ્રપંચ' નોંધપાત્ર નાટ્યકૃતિ બની છે.

મોટા ગજાના નાટ્યકાર તરીકે પ્રસ્થાપિત થઈ ચૂકેલા લાભશંકર ઠાકર આ દાયકામાં 'પીળું ગુલાબ અને હું' (૧૯૮૫) નામની સક્ષમ નાટ્યકૃતિ લઈને આવે છે. સંધ્યા પીઢ અભિનેત્રી છે. પંદર દિવસ પૂર્વે જ તેનું કેતન ઝવેરી સાથે લગ્ન થયું છે. પણ 'વેશ્યા'થી માંડીને 'મહોરાં' નાટકોની નાયિકાનું પાત્ર ભજવતાં ભજવતાં, વાસ્તવિક જીવન અને નાટકના પાત્રમાં સમાન અનુભવ હોવાને કારણે, તે કલાકારને અપેક્ષિત તાટસ્થ્ય ગુમાવે છે. ગોપેલી અભિનય અને સ્વકીય સંવેદન વચ્ચે ભેળસેળ થઈ જાય છે. આ અભિનેત્રી ચાલુ નાટકે તેના પાઠમાંથી બહાર આવી અંતસ્ચેતનામાં ડોકિયું કરે છે. નાટ્યકારે આંતરનાટકનો ઉપયોગ સંધ્યાની મનઃસ્થિતિના પ્રાગટ્ય અર્થે કર્યો હોત તો એમાં વિશેષ નાવીન્ય ન જણાત. પણ સ્ત્રીનિર્માતાનું લાક્ષણિક પાત્ર મૂકી કૃતિને નવું પરિમાણ બક્ષ્યું છે. આ સ્વૈરવિહારી સ્ત્રીનિર્માતા ગમે ત્યારે ટપકી પડે, નેરેટર બની ઘટનાઓનું બયાન કરે કે પાત્રો સાથે તો કદાચિત્ પ્રેક્ષકો સાથે સીધો સંવાદસેતુ રચી તેમનાં મન તળેઉપર કરી નાખી એક ખળભળાટ મચાવે. પ્રેક્ષકો પણ સ્ત્રીનિર્માતાની સૂચના મુજબ વિવિધ પાત્રોના સંકુલ ચિત્તભવનમાં પ્રવેશે. આવો રચનાપ્રપંચ નિર્મી નાટ્યકાર જુદી જુદી મંચીય પ્રયુક્તિઓ દ્વારા પ્રેક્ષકને પ્રતીતિ કરાવે છે કે 'પ્રેમબંધ પાવકની જ્વાળા', 'સ્નેહા', 'વેશ્યા', 'મ્હોરાં'નાં સ્ત્રીપાત્રોની જેમ સંધ્યા પણ સ્ત્રી-નિર્માતાનું જ સર્જન છે. તેમાં ફૂટી નીકળેલી વેદના સંધ્યા નામની સ્ત્રીની નથી, ખુદ સ્ત્રીનિર્માતાની છે. દિગ્દર્શક આલાને નાટકનું રહસ્ય ન સમજાતાં અજ્ઞાત રહેવા માગતી લેખિકાને સ્ટેજ પર (અવાજ સ્વરૂપે) બોલાવે છે, એવું રચનાશિલ્પ સર્જી ગજબનો ચમત્કાર સર્જી દીધો છે. લેખિકાનો અવાજ સાંભળતાં પ્રેક્ષકોને ખ્યાલ આવી જાય છે કે આ તો સ્ત્રીનિર્માતાનો જ અવાજ છે. નાટ્યકારે પાત્રસ્થિત વેદનાને તાર સ્વરે કંડારવા 'મ્હોરાં' નાટકનું રિહર્સલ જક્સ્ટાપોઝ કરી મ્હોરાં ચિતરામણવાળો પડદો, નૃત્ય, માઈમ, કોરસ વગેરેનો કલાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. ખુરશી પર છાપાતું મ્હોરું પહેરીને બેઠેલી સંધ્યા અનેક વિરોધી ચિત્રો વચ્ચે 'કોયલડી બોલે રે પંચમ સૂરમાં' પંક્તિની એકધારી પુનરુક્તિ કરે જાય છે પણ આસપાસ જે બની રહ્યું છે એ સંદર્ભે હવે આ

પંક્તિઓ ઓછપથી નિર્વીર્ય અર્થહીન બની જાય છે. ટૂંકમાં લભશંકરે સ્ટેજ પરની બધી જ પ્રયુક્તિઓને શ્રેષ્ઠ રીતે ઉપયોગમાં લીધી છે તથા ટૂંકા ટૂંકા સંવાદો, લયાન્વિત ગદ્ય, ભાષાભિવ્યક્તિની વિવિધ તરાહો, પ્રતીકો વગેરેથી કૃતિને વધુ સૂક્ષ્મ અને સંકુલ બનાવી છે. ઇમ્પ્રોવાઇઝેશનના ભાગ રૂપે સ્ફુરેલું સામાન્ય સ્તરનું 'પીળું ગુલાબ' સર્જકમથામણની વિવિધ પ્રક્રિયામાંથી પસાર થયા બાદ 'પીળું ગુલાબ અને હું' જેવી સંકુલ રચનાવાળું નાટક બને છે તે સૂચવે છે કે નાટક એક ઘુંટાયેલી પ્રક્રિયા છે.

પ્રશિષ્ટ વિદેશી નાટકોના સફળ અનુવાદક રૂપાંતરકાર નાટ્યવિવેચક જયંત પારેખ આ દાયકામાં 'રૂમ નંબર નવ' ('સાયુજ્ય'માં પ્રકાશિત, ૧૯૮૩) જેવું પ્રયોગશીલ નાટક લઈને આવે છે તે આનંદદાયક ઘટના છે. વિવાન અને અસીમા એકલતા, વિચ્છિન્નતા, ચહેરાહીનતા વગેરેના વેદનાભાર (ટેન્શન)ને દૂર કરવા હોટલ નાઈન સ્ટારમાં રૂમ નંબર નવમાં ત્રણ દિવસ માટે આવે છે અને 'રમત'ના ભાગ રૂપે અનુક્રમે સતીશ–અમીતા, નવનિધ–રત્ના, અશોક–સોનલ, ચન્દ્ર–લીના વગેરેનાં પાત્રો ઇમ્પ્રોવાઇઝેશનની ઢબે ભજવે છે. પણ તેમ કરતાં તેમની અને પાત્રોની સંવેદના એકરૂપ બની જાય છે. જાદુઈ મોજડી પહેરીને નાચતી નૃત્યાંગનાની જેમ નકલી ચહેરાનું જીવન જીવવા સિવાય બીજો કોઈ વિકલ્પ રહેતો નથી. પરકાયાપ્રવેશનો આ કીમિયો ખતરનાક બનતાં છેવટે વિવાન રિવોલ્વરથી આપઘાતનો માર્ગ સ્વીકારે છે. આધુનિક માનવીની પ્રતારણાયુક્ત જિંદગીને અને ભીતરી વેદનાજગતને અનાવૃત કરતા આ નાટકમાં નાટ્યકારે નાટકમાં નાટક, પ્રેખ્ટશૈલી, આભાસ (illusion), પ્રતીકો વગેરે તખ્તાકીય તરકીબને કામે લગાડી છે. પણ વાગ્મિતા અને સમગ્રતયા એકસ્તરીય ભાષાને કારણે નાટકમાં આ બધું કાર્ય (action)થી ઓછું બને છે, વાચાળ વાર્તાલાપથી સિદ્ધ થતું હોય તેમ જણાય છે. રચનારીતિ અને મંચનકળાની દૃષ્ટિએ અહીં તરત જ શ્રીકાન્ત શાહનું એકાંકીનાટક 'સાત હજાર સમુદ્રો' યાદ આવી જાય છે.

આ દાયકામાં ગુજરાતનું લોકનાટ્ય ભવાઈ વિસરાઈ નથી ગયું એ આનંદની ઘટના છે. ભદ્રકાન્ત ઝવેરી 'બિચારા જણનો વેશ' (૧૯૮૧)માં પાશ્ચાત્ય વિચારસરણીથી રંગાયેલા ત્રણ બૌદ્ધિકોની રમૂજ, વ્યંગ, કટાક્ષ દ્વારા ઠેકડી ઉડાવે છે અને શબનો અભિનય કરતો ગીગો પોતાના લાક્ષણિક અભિનયથી સૌને હસાવે છે, તો જનક દવે 'રંગભવાઈ' (૧૯૮૫) અને 'લોકરંજન ભવાઈ' (૧૯૮૮)માં વિવિધ વેશો દ્વારા સાંપ્રત પ્રશ્નોને વાચા આપે છે. બંને નાટ્ય-

કારોએ ભવાઈના સુશ્રુત માળખાને બને તેટલું સાચવી કૃતિમાં અને અભિવ્યક્તિમાં નવીનતા આણવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. ચિનુ મોદી જેવા પ્રયોગશીલ નાટ્યકાર 'જાલકા' (૧૯૮૫) નાટકમાં ભવાઈના લહેજા-લહેકાનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ કરવા લલચાય છે. આથી, તેમણે પૂર્વરંગમાં વેશગોર, રંગલો અને રંગલી અને પછી 'આવણું' દ્વારા રાઈ, જાલકા અને શક્તિસિંહનો ભૂંગળ, કાંસીજોડાના પરિચિત સૂરો વચ્ચે તાફતાફ થૈયા પ્રવેશ કરાવી લોકનાટ્યશૈલીનું વાતાવરણ સર્જી દીધું છે. પણ આ પરિપાટી અને નાટ્યરૂઢિનું સાતત્ય ન રહેતાં, આ પ્રયોગ પૂર્વરંગ પૂરતો સીમિત બની જાય છે. ગિરીશ કર્નાડે, જે અર્થમાં, યક્ષગાનનાં તત્ત્વોનો લાક્ષણિક ઉપયોગ કરી 'હયવદન' જેવું આધુનિક સંવેદનાનું નાટક આપ્યું કે વિજય તેંડુલકરે મહારાષ્ટ્રની તમાશાપરંપરાને લેખે લગાડી 'ઘાસીરામ કોટવાલ' જેવું નાટક આપ્યું, તે અર્થમાં ચિનુ મોદી 'જાલકા'નો વેશ રચી શક્યા નથી. પૂર્વરંગમાં દેખાતા ભવાઈના રંગલો-રંગલી-વેશગોર નાટકમાં પછી ક્યાંય દેખાતાં નથી. તેમ છતાં જૂની ધંધાદારી રંગભૂમિની પ્રયુક્તિઓનો અને ગીતોના પ્રચલિત રાગ-ઢાળનો નાટ્યસંદર્ભે ઉપયોગ કરી 'જાલકા'ને (ગીતસંગીત નૃત્ય મઢ્યું) ટોટલ થિયેટરનું નાટક બનાવ્યું છે, તે નોંધવું રહ્યું.

સર્જક જ્યારે લોકખ્યાત કથાવસ્તુમાંથી અમુક ઘટક અંશને કે પાત્રને કેન્દ્રીય બિંદુ (focal point) બનાવી વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણે નવા રૂપઘાટે કલાકૃતિનું નિર્માણ કરે છે ત્યારે ક્યારેક તેમાંથી રસપ્રદ પરિણામ નીપજતું હોય છે. લાલજી મનીઆરના 'મોંઈ આંસે સબકુચ હોત હૈ, મુજ બંદેસે કચુ નાહીં' પ્રચલિત દુહા પરથી પંડિતયુગના રમણભાઈ નીલકંઠે 'રાઈનો પર્વત' (૧૯૧૩) જેવું પ્રચારલક્ષી સુધારાવાદી શિષ્ટ નાટક આપ્યું. આ દાયકામાં ચિનુ મોદી અને હસમુખ બારાડી જેવા નાટ્યકારો આ જ ખ્યાત વસ્તુમાં જરૂરી ફેરફારો કરી નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં અભિનવ અભિનેય નાટકો આપે છે. ચિનુ મોદી જાલકાની, કુટિલનીતિ, સત્તાકાંક્ષા અને આંધળિયા પુત્રપ્રેમને વિષય બનાવી 'જાલકા' (૧૯૮૫) નાટક આપે છે તો હસમુખ બારાડી રાઈ, જાલકા, પર્વતરામ, લીલાવતી વગેરે પાત્રોના વ્યક્તિસંદર્ભે નહીં પણ વૃત્તિસંદર્ભે નવાં નવાં અર્થઘટનો સર્જી સ્વ-ઓળખનું, વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યનું અને નાગપાશની જેમ ભરડો લેતા તાનાશાહી અત્યાચાર સામે સ્વયંભૂ લોકઆંદોલનનું 'રાઈનો દર્પણરાય' (૧૯૮૯) નામનું રંગમંચીય નાટક આપે છે. બંને નાટ્યકારોએ ઓછામાં ઓછી સામગ્રીથી નાટક ભજવાય અને કોરસ, કોરીઓગ્રાફી વગેરેની સહાયથી સાંકેતિક દૃશ્યપરિવર્તનો દ્વારા નાટકને ગતિશીલ રાખી શકાય તેવી મંચનીય યોજના વિચારી

છે. ચિનુ મોદીએ કાવ્યત્વથી સમૃદ્ધ એવાં કર્ણપ્રિય ગીતો, નાનાવિધ તરેહવાળા સંવાદો વગેરે વિશિષ્ટ ભાષાકર્મથી 'જાલકા'ને નવું સાહિત્યિક પરિમાણ બક્ષ્યું છે તો હસમુખ બારાડીએ વિશિષ્ટ રંગભાષા (theatre language) વિકસાવી અર્વાચીન સંવેદનાને તાર સ્વરે વ્યક્ત કરી છે. શ્રી બારાડીના નાટકનો પ્રારંભ પણ ભવાઈવેશે થાય છે, પણ મંગલાચરણમાં ગણપતિ કે માતાજીની પરંપરાગત સ્તુતિને બદલે ભવાઈના આદ્યપ્રણેતા અસાઈતને પ્રણમી 'ભારત માતા'ની સ્તુતિ ગવાય છે. વળી, મૂળ નાટકનાં પાત્રોનું વૃંદ, દર્પણપંથીઓનું વૃંદ અને દર્શકોનું વૃંદ એમ ત્રણેય જૂથોને વસ્ત્રો અને acting areaથી એકબીજાથી નોખા તારવી છતાં એકરૂપ કરી સ્થળસમયની સીમાને સાહજિકતાથી ભૂંસી નાખી છે. મૂળ નાટકમાં આવતા દક્ષિણ ઝાંપો, ગુપ્ત બારી, કામરું, દર્પણ વગેરે શબ્દોને અહીં નવ્ય સંદર્ભે એવી રીતે પ્રયોજ્યા છે કે તે પ્રતીકાત્મક બની નૂતન અર્થો નિષ્પન્ન કરતા જાય છે. આમ આ નાટકોનો મૂળ સ્રોત પ્રાચીન હોવા છતાં બંને નાટ્યકારોએ સાંપ્રત સંવેદનાને મંચીય ઘાટ આપવાનો અભિનંદનીય પ્રયોગ કર્યો છે.

ચિનુ મોદીનું પ્રયોગશીલ નાટ્યસર્જન 'અશ્વમેધ' (૧૯૮૬) આપણા સૌનું અનેક રીતે ધ્યાન ખેંચે છે. નાટ્યકારે પુરાણકાળથી ચાલતા અશ્વમેધ અને તેની સાથે જોડાયેલા વૈચિત્ર્યપૂર્ણ કથાનકોને (જેમ કે, રાણીનો અશ્વ સાથેનો મૈથુન-વિધિ) પોતાની રીતે ખપે લગાડયા છે. 'અશ્વમેધ' નાટકમાં નાયિકા મોહિનીમાં કાચી વયે ઉદ્ભવેલી અસહજ પશુમૈથુનરતિ આરંભમાં નિર્ઝરિણી રૂપે વહેતી અને પછી બે-કાબૂ બનતાં વિફરતાં સ્વજનોનો અને રતિપાત્રોનો ભોગ લેતી ખુદનો પણ સર્વનાશ નોતરતી - રાક્ષસીસ્વરૂપની બતાવી છે. નાટ્યકારે આ અદમ્ય કામેચ્છાના ઘોડાપુરને નાયિકાના મુખરિત સંવાદો દ્વારા અતિવાચાળ સ્વરૂપે નિરૂપ્યાં હોવાથી પ્રતીકાત્મક ન બનતાં અભિધાસ્તરે જ સીમિત બની જાય છે. બીજક નામના અશ્વની સમાગમપ્રતીક્ષાપૂર્વે નાયિકાના સંકુલ મનોચિત્તને ઢંઢોળવાનો અને નિરૂપવાનો કોઈ કલાત્મક ઉપક્રમ દેખાતો નથી. નાટ્યવાચને મોહિની એટલે વિકૃત જાતીયતાનું પ્રતીક એવું સીધું-સમીકરણ ડોકાય છે. આ મર્યાદાઓ હોવા છતાં રંગતંત્રના કસબી ચિનુ મોદીએ અશ્વ અને સૈનિકોનું સ્પોટરનીંગ, ગીધના પડછાયાનું નૃત્ય, કળી-ભ્રમર અને પછી પૂર્ણ પુષ્પ સાથે મોહિનીનું પ્રાગટ્ય, ચંદ્રસેનના ભયાનક સ્વપ્નદશ્યને વિવિધ પ્રયુક્તિઓથી તખ્તા પર તાદૃશ કરવાની નિરૂપણરીતિ, ચંદ્રસેનનો રાજા વિચિત્રસેનના પડછાયા સાથેનો વાર્તાલાપ વગેરે અનેક દશ્યોમાં પોતાની નાટ્યસૂઝને અને તખ્તાનુભવને ખપમાં લીધાં છે. અલબત્ત કેટલાંક પ્રતીકો વાચાળ બન્યાં છે, પણ સમગ્રતયા

આ બધું નાટ્યાત્મક (થિયેટ્રિકલ) બનીને આવે તેની કાળજી-સાવધાની નાટ્યકારે લીધી હોય તેમ જોઈ શકાય છે. અહીં પેલો મૂળ પ્રશ્ન તો એવો ને એવો જ ઊભો રહે છે કે 'અશ્વમેધ'ના પૌરાણિક સન્દર્ભોને આધારે કોઈ આધુનિક સંવેદન પ્રગટતું ના હોય તો આ પ્રકારના રચનાશિલ્પનો કોઈ હેતુ ખરો ?

સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રના 'કેમ, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?' ('ગદ્યપર્વ'માં પ્રકાશિત ૧૯૯૦) ત્રિઅંકી નાટકમાં મકનજી જેવો સીધોસાદો સંવેદનશીલ માણસ સત્યને (અમથાલાલને) શોધવા, પામવા અને પરિતૃપ્ત થવા પરિભ્રમણયાત્રાએ નીકળી પડે છે. પરંતુ ઊંટે સાહેબ જેવા ભ્રષ્ટ શાસકો, સત્તાધારીઓ અમથાલાલનું મ્હોરું પહેરી વિવિધ પ્રલોભનોથી કે પછી ધાકધમકીથી મકનજીને ખરીદી લઈ તેનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. મકનજીને વાસ્તવિકતા સમજાતાં તેની સામે વિદ્રોહ કરે છે પણ અંતે સ્વઅસ્તિત્વ ટકાવી રાખવા અને પત્ની, બાળકો વગેરે આત્મીયજનોને ખુશ રાખવા જાત સાથે છેતરપિંડી કરી આત્મદ્રોહી બની સમાધાનનો સસ્તો માર્ગ સ્વીકારી લે છે. આ કરુણકથાને નિરૂપવામાં નાટ્યકાર સિતાંશુએ વિવિધ નાટ્યપદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરી મકનજીના સંવેદનની ધારને સૂક્ષ્મતમ બનાવી છે, એ તેમની નોંધપાત્ર સિદ્ધિ છે. ભવાઈનો વેશ ભજવતા ભજવતા નટનટીઓ મકનજીનો વેશ ભજવે અને તે જ કલાકારવૃંદ મકનજીથી માંડીને તેની સાથે સંકળાયેલાં અનેક પાત્રો અને દૃશ્યો પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરતા જાય, એવી વસ્તુઆયોજન સાથે નાટક ખૂબ હળવાશથી આગળ વધે છે. સુદામા-કૃષ્ણની પેરોડીથી તેનો કટાક્ષ વ્યંજનાસભર બને છે. તાળું, બે ચાવી, દીકરીનું ખોવાયેલું એરીંગ વગેરેથી માંડીને સુદામાના તાંદુલનાં પ્રતીકોથી કૃતિ અર્થઘન બને છે તો નાયકની આખ્યાનકારની શૈલી, સાંપ્રત સમાજમાં છાશ-વારે ઉચ્ચારાતાં સૂત્રોના લહેકા, ગોવાળની અવળવાણી, મકનજીના અંતરાત્માનો અવાજ વગેરેના સર્જનાત્મક વિનિયોગને કારણે નાટકની અભિવ્યક્તિ વધુ સંકુલ અને સૂક્ષ્મ બને છે.

નવમા દાયકાનાં મહત્ત્વનાં નાટકોનું વિહંગાવલોકન કરીશું તો જણાશે કે તેના લેખકનું રંગભૂમિ સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય (total involvement) છે. તે રંગભૂમિની જરૂરિયાતો અને ભૂગોળથી સુપરિચિત છે. તે હવે ઊંચા આસને બેસીને એકદંડિયા મહેલમાંથી કૃતિઓ રચતો નથી. થિયેટર સાથે દિગ્દર્શક, કલાકાર, નેપથ્યના તજ્જ્ઞો અને સહૃદય પ્રેક્ષકોને જેટલી નિસ્બત છે તેટલી જ નિસ્બત નાટ્યકારોને છે. આ દાયકાની નોંધપાત્ર કૃતિઓ પ્રથમ તખ્તા પર ભજવાઈ છે, પછી પુસ્તકોમાં બંધાઈ છે.

એતદ્

આ દાયકાના સર્જકોને ફોર્મ્યુલા પ્રકારની પરંપરાગત ઘટનાપ્રધાન થીમમાં રસ નથી. તેઓ તો સામાજિક-રાજકીય સંદર્ભે એકલતા-હતાશામાં ડૂબેલા ચહેરા વગરના માનવીને અને તેની નિયતિને કેન્દ્રીય વિષય બનાવે છે. તેને સંચીય ઘાટ આપવા કેટકેટલી નાટ્યરીતિઓને ખપમાં લે છે! પ્રાસ, શબ્દ-રમત, શ્લેષ વગેરેથી અત્યંત હળવાશથી આરંભ પામતી આ નાટ્યકૃતિઓ અંતે કોઈ કરુણગર્ભને તારસ્વરે વ્યક્ત કરે છે. તે માટે સૂત્રધારની કથનશૈલી, બ્રેખ્ટની વિભાજનશૈલી, નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિથી માંડીને માઈમ, કોરસ, કોરીઓગ્રાફી દ્વારા દૃશ્યાત્મકતા સંપન્ન કરવાનો સભાન પ્રયત્ન દેખાય છે. બારાડી-ચિનુ-સિતાંશુ જેવા સર્જકો તો આખ્યાન અને ભવાઈશૈલીના પરંપરાગત અંશોને કુશળતાપૂર્વક પ્રયોજી કૃતિને નવું પરિમાણ બક્ષે છે. આ કવિ-સર્જકોનો સંવાદોની વિવિધ તરાહોનો અને લયાન્વિત ગદ્યનો ઉપયોગ પણ ધ્યાન ખેંચે તેવો બન્યો છે. 'ફાગિયા કેવા થાય સાંઈના જળથી જળ વહેરાય' (બલકા), 'મન માણસનું એવું જેનો કોઈ ન સમજે ભેદ વહાલા!' (અશ્વમેધ) જેવાં ઊર્મિગીતો કવિતાની સરહદ સુધી પહોંચી જાય છે તથા પાત્રની ચૈતસિક સ્થિતિ પર વેધક પ્રકાશ ફેંકે છે.

તેમ છતાં, આ દાયકાના નાટ્યકારો પાત્રાનુસારી ભાષા પ્રયોજવામાં સફળ થયા નથી. લગભગ બધાં જ પાત્રોની ભાષા એકસરખી લાગે છે. નાટ્યકાર મધુ રાય ભાષાપ્રયોગ, નાટ્યપ્રયુક્તિઓ અને ચુસ્ત વસ્તુસંકલનાથી વ્યાવસાયિક કે પ્રાયોગિક ધોરણે સૌને સ્વીકાર્ય એવું નાટ્યશિલ્પ રચી શકતા, તેવી ગુંજાઈશ આ નાટકોમાં વર્તાતી નથી. આ દાયકામાં મધુ રાય એક પણ અનેકાંકી નાટક આપી શક્યા નથી એ નોંધવું રહ્યું. દિલ્હી દૂરદર્શને રાષ્ટ્રીય સ્તરે મધુ રાયનું 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો!' હિન્દીમાં ભજવ્યું હતું તે જોઈને બિનગુજરાતી પ્રેક્ષકો ગુજરાતી રંગભૂમિ માટે ઊંચો અભિપ્રાય ધરાવતા થઈ ગયા હતા, તેવો મધુની નાટ્યપ્રતિભાનો પ્રભાવ હતો. 'તીરાડ' (૧૯૭૧), અને 'નેગેટિવ' (૧૯૭૪) જેવાં મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમવાળાં નાટકો આપનાર સ્ટેજ-ક્રાફ્ટના અચ્છા જાણકાર શ્રીકાન્ત શાહ પણ આ દાયકામાં મધુની માફક નિષ્ક્રિય રહ્યા છે.

રંગભૂમિના પ્રત્યક્ષ અનુભવને કારણે રચાયેલાં તવમા દાયકાનાં અલ્પસંખ્ય પ્રયોગશીલ નાટકોની મથામણો જોતાં લાગે છે કે નાટ્યપ્રવૃત્તિ પુનઃ ચેતનવંતી બનશે અને વધુ સંખ્યામાં સક્ષમ નાટ્યકૃતિઓ અવતરશે.

૨૦-૭-'૯૧

વિવેચન

શિરીષ પંચાલ

'સૂક્ષ્મ પર્યેષક બુદ્ધિથી અને મૌલિક દૃષ્ટિથી સાહિત્યવિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટ કરે તે વિવેચક. આવો વિવેચક આપણે ત્યાં ક્યાં છે? આપણી સાહિત્યવિચારણા બહુધા પરોપજીવી છે અને આપણે સૌ વિવેચકો અવલોકનકારો કે સમીક્ષકો છીએ એવું લાગે છે.'

('સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' ૧) —જયંત કોઠારી

ગુજરાતી વિવેચન વિશે આવો નિરાશાજનક સૂર અને ૧૯૮૧થી ૯૦ના દાયકા દરમિયાન આશરે અઢીસો જેટલા વિવેચનસંગ્રહોનું પ્રકાશન – આ બેનો મેળ પાડવો સામાન્ય વાચકને મુશ્કેલ લાગે પણ જે વાસ્તવિકતા છે એને સ્વીકારવી જોઈએ. દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો આલોચનાત્મક આલેખ આપવાનું કાર્ય અશક્ય નહીં તો યે અઘરું તો છે જ. વિવેચનપ્રવૃત્તિ સાથે સંશોધન, સંપાદન વગેરેને પણ સાંકળી લઈએ તો કાર્ય વધુ વિકટ પુરવાર થાય. આગલા દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિ સાથે જ્યારે આ દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિને સરખાવીએ ત્યારે એની સમૃદ્ધિ કે દરિદ્રતાનો પણ વિશેષ ખ્યાલ આવે. સાંપ્રત સાહિત્ય સાથે આ દાયકાના વિવેચનનો તાલ બેસે છે કે નહીં એ પ્રશ્નનો ચોક્કસ ઉત્તર આપી ન શકાય – કારણ કે આ વિવેચનસંગ્રહોમાં ગ્રંથસ્થ થયેલા લેખો તો ક્યારેક

૧૯૬૧થી ૧૯૭૦ સુધીના દાયકામાં પ્રગટ થયા છે; એટલે એનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે તો નવમા દાયકાનાં સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલા વિવેચનાત્મક લેખોને ધ્યાનમાં રાખવા પડે. સામયિકોમાંથી ઉત્તમ કૃતિઓ–લેખોનું ચયન કરવાની કોઈ સગવડ ન હોવાને કારણે કેટલીક તપાસ અધૂરી જ રહી જાય.

સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોની જેમ વિવેચનક્ષેત્રે પણ જૂની નવી કલમો પ્રવૃત્ત છે અને મોટા ભાગનું વિવેચન અધ્યાપકો દ્વારા વિદ્યાર્થીઓ માટે જ કરવામાં આવતું હોવાને કારણે એનું ક્ષેત્ર સીમિત છે એમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. બીજી ભાષાઓની જેમ આપણી ભાષામાં પણ વિવેચનપ્રવૃત્તિ વિદ્યાપીઠો પૂરતી સીમિત થઈ ગઈ છે અને એને કારણે પ્રજાના બહોળા વર્ગ સાથે એનું કશું અનુસંધાન રહ્યું નથી. જો કે સર્જનાત્મક સાહિત્ય અને વિશાળ વર્ગ વચ્ચે પણ જો વિચ્છેદ હોય તો વિવેચનની એવી માઠી દશા માટે ખરખરો કરવાની કશી અનિવાર્યતા નથી. કેટલાક ગણ્યાગાંઠ્યા અપવાદોને બાદ કરતાં મોટા ભાગના વિવેચનાત્મક ગ્રંથોની દરિદ્રતા આપણા સરેરાશ અધ્યાપકની દરિદ્રતાનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. વળી ભારતીય વૈચારિક સંદર્ભોના અભાવે અથવા તો એવા વૈચારિક સંદર્ભો છે એ જ્ઞાનના અભાવે આપણી વિવેચના મોટે ભાગે પરોપજીવી રહી છે. આ દાયકામાં મનોવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, ઇતિહાસ જેવાં ક્ષેત્રે તથા લલિત કળાઓના ક્ષેત્રે ભારતીય સર્જક-વિચારક શું વિચારે છે તેનાથી મોટે ભાગે આપણે અસ્પૃશ્ય રહ્યા છીએ. આને કારણે એક વ્યાપક ફલક ઉપર આપણી વિવેચના મુકાતી નથી. આ હકીકતથી સભાન થવાની જરૂર છે કારણ કે આવી સભાનતા જ ભવિષ્યમાં આપણને યોગ્ય દિશાએ લઈ જશે.

આઠમા દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિની ચર્ચા કરતી વખતે આ લખનારે ('એતદ્'–જૂન–૮૧) વિવેચનક્ષેત્રે જોવા મળેલા અભિગમોની તથા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી હતી. આ લેખમાં જુદી રીતે વાત માંડી છે. આરંભે જૂની પેઢીના, નવી પેઢીના કેટલાક મહત્ત્વના વિવેચકોએ ઊભા કરેલા પ્રશ્નો વિશે વિચારી જોઈએ.

ગુજરાતી વિવેચકે ગુજરાતી, ભારતીય સાહિત્ય અને ત્યાર પછી અ-ભારતીય સાહિત્ય વિશે લખવું જોઈએ એવો આગ્રહ કેટલાક રાખે છે. આ આગ્રહ ખોટો નથી. જે ભાષામાં વિવેચન કરતા હોઈએ એ ભાષાના સાહિત્યને જો ધ્યાનમાં ન રાખીએ તો તળનું કાવ્યશાસ્ત્ર સર્જી ન શકાય. ઉમાશંકર જોશી હમેશા આવું તળનું કાવ્યશાસ્ત્ર રચતા આવ્યા હતા. 'શબ્દની શક્તિ'માં સૈદ્ધાંતિક લેખો ઓછા છે, સર્જકો વિશેના લેખો વિશેષ છે. ભારતીય સાહિત્યનો પ્રસાર થાય તો જ ચિત્ર વધુ સમૃદ્ધ બની શકે. યુરોપીઅન સાહિત્ય અને વિવેચન

સમૃદ્ધ છે કારણ કે ત્યાંની ભાષાઓમાં આદાનપ્રદાન સરળતાથી અને શીઘ્રતાથી થાય છે. આવા આદાનપ્રદાન માટેનો માર્ગ બતાવવામાં આવ્યો છે : 'શરૂઆતમાં હિંદીમાં અને શક્ય હોય તો અંગ્રેજીમાં અનુવાદો અપાય. સ્થગિતતા તોડવાના કાર્યક્રમના ભાગરૂપે ભારતની ભાષાઓનાં મહત્ત્વનાં પુસ્તકોના અનુવાદોનો એક કેન્દ્રીય નિધિ હિંદીમાં, અને બને તો અંગ્રેજીમાં, કરવો જોઈએ – જેનો લાભ બીજી ભાષાઓમાં અનુવાદ કરતી વખતે લઈ શકાય. કવિતાની બાબતમાં નાગરીમાં મૂળ પાઠ પણ આપવામાં આવે તો તે બહુ મદદરૂપ નીવડે.' (૫૪) સાથે સાથે અનુવાદ 'ભીતરના સર્જક કલાકારને અભિવ્યક્તિના ઓજારો અને ચરિત્રચિત્રણનું કૌશલ વિકસાવવામાં મદદરૂપ' થતા હોઈ એનું મહત્ત્વ 'ઉત્તરરામચરિત' તથા 'અભિજ્ઞાન શાકુન્તલમ્'ના અનુવાદક ન પિછાને તો જ આશ્ચર્ય થાય. એટલે વળ્ળતોળનો મહિમા કરતી વખતે તેઓ કહે છે : 'આ એક એવા કવિ છે જેના હાથનાં આંગળાંમાં બીજા કવિઓની હજારોની હજારો પંક્તિઓ પસાર થઈ ગઈ છે અને એની–સ્વભાષાનો સ્વાંગ પામી છે.' (૬૧)

આ ઉપરાંત બીજા બે પ્રશ્નો અહીં છેડવામાં આવ્યા છે – ઉમાશંકર જોશી સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે 'કવિની આંતરિક સમૃદ્ધિ સાથે યુગચેતનાનો તાર મળવો જોઈએ, તો જ સમયમાં મૂળ નાખી શકાય અને સમયને અતિક્રમી શકાય.' બીજો પ્રશ્ન લયને લગતો છે. દુર્ભાગ્યે આ દિશામાં શોધનિબંધ લખનારાઓ અને લખાવનારાઓનું ધ્યાન જતું નથી. કવિ તરીકે લય દ્વારા તેઓ હંમેશા આકર્ષાયા છે, પણ આ લય પારખવો મુશ્કેલ છે, કારણ કે – 'કવિતામાં શબ્દનો નાદ–અંશ અનુપ્રાસ, કાકુ, શબ્દક્રમ આદિની મદદથી અર્થના આરોહ અવરોહમાં અનુપ્રવેશ સાધતો સમગ્ર સંદર્ભના – આખી કલાકૃતિના અવયવવિન્યાસના જ નહીં, અર્થવિન્યાસના બલકે રહસ્યવિન્યાસના હિલ્લોલરૂપે, લયરૂપે, પ્રતીત થાય છે. લય અંગેની આ વાત જેટલી ગીત અને છંદ અંગે સાચી છે તેટલી જ ગીત અને છંદ કરતાં વધુ મુશ્કેલ (કેમ કે ગીત અને છંદની પહોંચમાં ન આવી શકતા કશાકને પકડવા મથનાર) 'અછાન્દસ' માટે સાચી છે (૧૧૦). કવિતા અને તત્ત્વજ્ઞાન વિશે તેઓ ચર્ચા ઉપાડે છે પણ એ ચર્ચા આવા મોટા કવિ-વિવેચકને શોભે નહીં એવી સામાન્ય કક્ષાની રહી જવા પામી છે. એટલે આ પ્રશ્ન ઊછરડક રહી જવા પામ્યો છે.

ઉમાશંકર જોશી જો ભારતીય સાહિત્યની જિકર વધુ રાખે છે તો સુરેશ જોષી પશ્ચિમી સાહિત્ય અને ભિન્ન ભિન્ન વિવેચનાત્મક અભિગમોનો પરિચય –ગુજરાતને કરાવવાના આગ્રહી છે. એમ તો હરિવલ્લભ ભાયાણી પણ 'અવાર-

એતદ્

નવાર પશ્ચિમનાં વિચારવલણોથી પરિચિત કરાવતા રહે છે. હ. ભાયાણી ભારતીય સંસ્કૃતિ–કળાવિચારમાં દૃઢ આસ્થા રાખીને બેઠેલા છે, વળી આધુનિકતાએ સર્જેલા વ્યામોહથી તેઓ વધુ ચિંતિત રહે છે એટલે પશ્ચિમી વિચારવલણોમાં રહેલાં જોખમોની વાત અવારનવાર તારસ્વરે કરતા રહે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેનો એવો ઝુકાવ સુરેશ જોશીની વિવેચનામાં નહીં દેખાય; હા, તેમના સર્જનમાં દેખાશે. સુરેશ જોષીની વિવેચનામાંથી એકી સાથે પસાર થનારને એક બીજું અચરજ થશે. તેમની વિવેચનામાં એકી સાથે બે પ્રકારના અભિગમ ભળેલા છે – એક બાજુ સૈદ્ધાન્તિક રીતે તેઓ રૂપરચનાવાદનો પુરસ્કાર કરે છે પરંતુ જ્યારે કોઈ સર્જક વિશે કે કૃતિ વિશે લખે છે ત્યારે ક્રિનેસિનેાલૂજીના પ્રભાવે તેમનામાં રહેલો પ્રભાવવાદી જીવ સક્રિય થઈ બેસે છે. 'ગુજરાતી કવિતાનો આસ્વાદ'ની અસરકારકતા પાછળ આ પ્રભાવવાદી વલણે ખાસ્સો ભાગ ભજવ્યો છે. આ દાયકામાં પ્રગટ થયેલાં 'ચિંતયામિ મનસા' (82) અને 'અષ્ટમોઽધ્યાય'ની વિવેચના 'કિંચિત્', 'કાવ્યચર્ચા', 'કથોપકથન' પ્રકારની નથી. તેઓ આપણને અહીં સારાનુવાદ, દોહન, વિવરણ દ્વારા અદ્યતન વિચારણાઓનો પરિચય કરાવવા માગે છે પણ ઘણી વાર તેઓ પોતાના વ્યક્તિત્વથી વિરુદ્ધની દિશાઓ અપનાવે છે. દા. ત. ભાષાકીય સંરચનાવાદ, સંકેતવિજ્ઞાન વગેરે વગેરે. એમનું ક્ષેત્ર છે ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સંબંધો તપાસવાનું. નરહરિની જ્ઞાનગીતાને નિમિત્તે જે ભારતીય તત્ત્વજ્ઞાનમાં ઊંડે ઊતર્યા હતા-તેનાથી ખ્યાલ આવે કે આ દિશામાં તેઓ ઘણું કરી શક્યા હોત. આ બંને ગ્રંથોમાં દોહન આપવાનું વલણ વિશેષ હોવાને કારણે પૂર્વ પક્ષ અને ઉત્તર પક્ષને વ્યવસ્થિત રજૂ કરી શકાયા નથી. તેમને અર્થઘટન નામની પ્રવૃત્તિ સામે પહેલેથી વાંધો અને છતાં તેઓ કૃતિ આસ્વાદમાં અર્થઘટન તો કરતા જ રહ્યા હતા. કંઇક અનુદાર કહી શકાય એવી રીતે તેઓ જણાવે છે :

'જે લોકો અર્થઘટન અને અર્થબોધની વાતો કરે છે તેઓ આખરે તો શબ્દાન્તરે કાવ્યનો ગદ્યાળુ ભાષામાં અનુવાદ જ આપી છૂટે છે. એથી વિદ્વત્તાનો અર્થ સરતો હશે, રસાસ્વાદમાં એ ઉપકારક નીવડે જ એવું કહી શકાય નહિ... અર્થઘટનો આખરે તો આપણી સંવેદનશીલતાની સાહજિકતાને અળપાવી નાખે છે. આવાં અર્થઘટનોને નામે બુદ્ધિનો કલાદ્વેષ જ પ્રકટ થતો હોય છે.... (ચિં. મ. ૧૧)

પણ અર્થઘટન માત્રનો સૈદ્ધાંતિક વિરોધ ન કરી શકાય. કારણ કે પ્રચ્છન્નપણે આવો વિરોધ કરનાર વ્યક્તિ સામી વ્યક્તિ કલાને પામી શકતી જ નથી

એમ માની બેસે છે. પણ સુરેશ જોષીના એક બીજા વિધાનને કેવી રીતે જોશો – 'કોઈ એક સાહિત્યિક કૃતિનાં ઘટકોનાં સંશ્લેષ અને સંરચના વિશેની આયમિક સ્થાપના તે અર્થઘટન. જે સર્વ પ્રસ્તુત અંશોને આવરી લઈ શકે તે અર્થઘટન વધુ કાર્યકર.' (એજન–૧૨૯)

ધારો કે અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ નામે વાહિયાત છે પણ જગતમાં એક મોટો વર્ગ છે અને તે અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિને આવકારે છે. હર્મેન્યૂટિક્સ થિયરી વાસ્તવમાં શું છે? હરિવલ્લભ ભાયાણીએ એન. એ. સ્કોટની મદદ લઈને હાન્સ ગાડામેરના 'ટ્રુથ ઍન્ડ મેથડ'નો પરિચય કરાવ્યો છે તે આ સંદર્ભમાં મહત્ત્વપૂર્ણ છે : 'ગાડામેરની વિચારણાનો વિષય છે : 'સમજણ અને અર્થઘટનના સ્વરૂપની તપાસ – એટલે કે આકલનનો સિદ્ધાંત. તેમને મતે ઐક્યસૂચક ઉપમાનો, પ્રતિરૂપો કે સિદ્ધાંતો ઘડી કાઢવા એ મનુષ્યપ્રાણીની વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ છે. આ ઉપમાનો દ્વારા, સમગ્ર 'ખંડખંડનું" અસ્તિત્વ એ વાસ્તવનું એક ખરેખર અખંડ ક્ષેત્ર હોવાનું પ્રતીત થાય પોતાની પ્રકૃતિથી જ મનુષ્ય 'હોવું એટલે શું?' એની ખોજ કરવા બંધાયેલો છે, કહોને કે સમજવું, અર્થ ઘટાવવો એ તેને માટે સ્વભાવગત છે, જગતમાં રહેવાની તેની એ રીત છે.' (કા. કો. ૨૧૭)

પણ ઘણી વાર આવી દોહનપ્રવૃત્તિ વિવેચકની પોતાની વિચારણા સ્પષ્ટ કરવા દેતી નથી, એટલે સુરેશ જોષીના આ જ લેખને ધ્યાનમાં રાખીને પ્રમોદકુમાર પટેલ કહે છે : 'પણ... પ્રસ્તુત લેખમાં 'અર્થઘટન વ્યાપાર'ના અર્થઘટનની પ્રક્રિયાના સ્વરૂપ વિશે કોઈ સ્થિર નિશ્ચિત ભૂમિકા સાંપડતી નથી એ આપણી મૂંઝવણ બની રહે છે.' (ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર–૧૫૩)

આમ છતાં હેરલ્ડ બ્લુમ, ઈહાબ હસન, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોનો અવારનવાર પરિચય તેઓ કરાવતા રહ્યા છે. કોઈએ આ બધી વિચારણાઓને ધ્યાનમાં રાખીને ગુજરાતી સાહિત્યનો વિચાર કરવો જોઈતો હતો – જેથી એની પ્રસ્તુતતા વધુ યોગ્ય સંદર્ભમાં પ્રસ્થાપિત કરી શકાય. ગુજરાતી વિવેચન વિશેનો અસંતોષ 'અષ્ટમોઽધ્યાય'માં એક કરતાં વધુ વખત ઠાલવવામાં આવ્યો છે, એ અસંતોષને દૂર કરવાનું કાર્ય આગામી વિવેચનાનું. ગુજરાતી, ભારતીય અને સાંપ્રત વિદેશી કથાસાહિત્યના પ્રવાહો નવલકથાને જે દિશામાં લઈ જવા મથી રહ્યા છે તે સુરેશ જોષી જે ફ્લોબેરને ટાંકે છે તેને સ્વીકારી શકે એમ નથી : 'આ અવકાશમાં અધ્ધર રહેલી પૃથ્વી કશા આધાર વિના ટકી રહી છે. એને જો આધાર હોય તો અન્ય ગ્રહોની અને પોતાની ગતિના સંવાદી

ચયનેા જ આધાર છે તેમ નવલકથાને પણ કશા બાહ્ય આધારની અપેક્ષા નથી; એ રચનાબંધથી જ સમાહિત સમ્ભૂત થઈને રહી શકે.' (અષ્ટ. ૬૩)

જૂની પેઢીના વિવેચકોમાં નગીનદાસ પારેખનું નામ મેાખરાનું છે. વિવેચનના પરંપરાગત અર્થમાં નહીં પણ વ્યાપક અર્થમાં તેમને આપણે વિવેચક કહી શકીએ. તેમના વિવેચનગ્રંથ 'વીક્ષા અને નિરીક્ષા' (1981)માં પરંપરાગત વિવેચનાના કેટલાક પ્રશ્નો અનુવાદ-દોહન રૂપે મૂકી આપવામાં આવ્યા છે. ક્રોચે વિષયક લેખને અહીં ટાંકી શકાય. ગુજરાતી વિવેચનમાં ક્રોચે વિશે કશી સામગ્રી ઉપલબ્ધ નથી (એવી જ રીતે રમણલાલ જોશીના મેથ્યૂ આર્નલ્ડ વિષયક લેખનેા પણ અહીં ઉલ્લેખ કરી શકાય) ત્યારે એ સંજોગોમાં આ પ્રકારના લેખનું મહત્ત્વ સવિશેષ આંકી શકાય. નગીનદાસ પારેખ સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસી હોવાને કારણે પૂર્વપશ્ચિમનાં કેટલાંક સામ્ય ચીંધી શકે છે, એ રીતે 'ઑબ્જેક્ટિવ કૉરિલેટીવ'ને પ્રતીતિઉપાયવૈકલ્ય સાથે સાંકળે છે અને વર્ણન – આલેખન જેવા શબ્દોને બદલે 'નિરૂપણ' શબ્દને સંજ્ઞા તરીકે યેાજવાની ભલામણ કરે છે. પરંતુ ક્રોચેની ચર્ચા કરતી વખતે પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચનનેા છેદ કયા પ્રશ્નો જન્માવી આપે એ પ્રશ્નો અહીં ટાળવામાં આવ્યા છે. વાસ્તવમાં આવા પ્રશ્નો જ વધુ વિશદતાથી ચર્ચાવા જોઈએ. આ વિવેચના રૂપરચનાનેા સ્વીકાર કરે છે, 'ભાવ ગમે તેટલેા ઉદાત્ત કે મહાન હેાય પણ તે અનુરૂપ ઘાટ ન પામ્યેા હેાય તેા રચના સાહિત્ય જ બનવા પામતી નથી.' (વીક્ષા અને નિરીક્ષા–૮૩) પણ રૂપરચનાવાદી વિવેચન જો કૃતિ પૂર્વેના આયેાજનનેા અસ્વીકાર કરવા માગતું હેાય અર્થાત્ કૃતિનિર્માણ પૂર્વે સર્જકના ચિત્તમાં રહેલા આશયનેા અસ્વીકાર કરવા માગતું હેાય તેા એ ભૂમિકા નગીનદાસ પારેખ સ્વીકારી શકે એમ નથી. તેમની વિચારણા એક બાજુ હડસન જેવા આજે કેંક અંશે કાળગ્રસ્ત લાગે એવા વિવેચકની આસપાસ ઘુમરાય છે અને બીજી બાજુ 'ભાવક વગરની કલા કલ્પવી મુશ્કેલ છે' (૮૫) જેવી આધુનિકોએ સ્વીકારેલી વિચારણા છે.

નગીનદાસ પારેખનું મહત્ત્વનું અર્પણ મમ્મટ કૃત 'કાવ્યપ્રકાશ' અને કુન્તક કૃત 'વક્રોક્તિજીવિતમ્'ના અનુવાદેા છે. હવે આપણને મમ્મટ, આનંદવર્ધન, અભિનવગુપ્ત, કુન્તક જેવા આલંકારિકોના મૂળ ગ્રંથેા ગુજરાતીમાં પ્રાપ્ત થયા – હજુ ભેાજનેા 'શૃંગારપ્રકાશ' બાકી છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના આ મહત્ત્વના ગ્રંથેાના આધારે આ મહાન પરંપરાને હવે આપણા સંદર્ભમાં તપાસી શકીશું.

આપણા જમાનામાં કોઈ વિવેચક પાસેથી આશરે સાતસો પૃષ્ઠનો વિવેચન સંગ્રહ પ્રાપ્ત થાય તો આશ્ચર્ય પામવા જેવું ખરું. અનન્તરાય રાવળ કૃત 'અનુદર્શનો' આવો દળદાર વિવેચન સંગ્રહ છે સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનમાં ભાગ્યે જ કશું પ્રદાન કરવા માગતી તેમની વિવેચના સર્જક અને કૃતિને કેન્દ્રમાં રાખીને ચાલે છે. વૈચારિક ઊહાપોહ, નવાં વિચાર વલણોથી દૂર રહેવા માગતી આ વિવેચનાનો અભિગમ ઐતિહાસિક છે. વળી આત્યંતિક અભિપ્રાયોથી દૂર રહેતા હોવાને કારણે વિવાદાસ્પદ કૃતિઓ, સર્જકોથી તેમની વિવેચના દૂર રહે છે. પરંપરાગત સાહિત્ય સામે જેવી રીતે આધુનિકો આક્રોશ ઠાલવે છે તેવો કોઈ આક્રોશ તેમની વિવેચના પ્રગટ કરતી નથી. પણ આપણી નવી પેઢીના વિવેચકો જેટલું વાંચીને બેઠા છે તેમની સરખામણીમાં 'અનુદર્શનો'ના વિવેચકે ખાસ્સું વાંચ્યું છે એમ કહી શકાય જ્યોર્જ સાન્તાયના, મામ્ગ્વેલ ઉનેમુનો, કોલરિજ, આર્નલ્ડ, સેંઇન્ટ્સબરી જેવાઓના વાચન વડે તેમણે પોતાનું માનસ ઘડ્યું છે. 'અનુદર્શનો'માં અનંતરાય રાવળનો ઐતિહાસિક અભિગમ અવારનવાર દેખા દેતો હોવા છતાં વિશિષ્ટ અર્થમાં તેમને આ અભિગમના પુરસ્કર્તા તરીકે ઓળખાવી શકાતા નથી. ગુજરાતી વિવેચનમાં નવી દષ્ટિથી આ અભિગમ અપનાવાયો ન હોવાને કારણે ઘણું બધું ચર્વિતચર્વણ, પુનરાવર્તન ચાલ્યા કરે છે. દા. ત. આ ગ્રંથના પહેલા જ લેખમાં પોણોસો વર્ષનું સરવૈયું આપણને પ્રાપ્ત થાય છે, એમા કોઈ પ્રશ્નોને ઊંડાણમાં ઊતરીને તપાસવામાં આવ્યા નથી, એવી જ રીતે 'ગુજરાતની સાહિત્યચર્ચા' નામના લેખમાં નર્મદ-નવલરામથી આરંભાયેલી ગુજરાતી વિવેચનાનો અહેવાલ છે. વિવેચનનું સરવૈયું શોધનારને આવા લેખ મદદરૂપ થાય પણ કશી નવી દષ્ટિ એમાંથી સાંપડતી નથી.

આગલી પેઢીના વિવેચકોમાં સૌથી વધુ સક્રિય રહીને જો કોઈ કામ કરતું રહ્યું હોય તો તે હરિવલ્લભ ભાયાણી, મોટા ભાગના આધુનિકો કરતાંય તે વધુ સક્રિય હોવાને કારણે સાહિત્યવિવેચનમાં નવદીક્ષા લેનારાઓને માટે તેઓ ઉદ્દીપક વિભાવ સમા પુરવાર થયા છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત-અપભ્રંશ સાહિત્યના આસ્વાદે, અનુવાદે તેમની રુચિને પરંપરાગ્રસ્ત બનાવી દીધી નથી. ભાષા-વિજ્ઞાનના પ્રત્યક્ષ પરિચયને કારણે ભાષાકીય સંરચનાવાદને બીજાઓની તુલનાએ તેઓ વધુ ન્યાય આપી શકે, પશ્ચિમના વિવેચનપ્રવાહોના સતત સંપર્કમાં રહેતા હોવાને કારણે તેમની વિવેચના સુરેશ જોષીની જેમ આ દાયકામાં આધુનિક-અનુઆધુનિક પ્રવાહોનો પરિચય કરાવતી રહી છે. આમ કરતી વખતે પૂર્વ-પશ્ચિમની વૈચારિક સમાંતરતાઓ બતાવવી, આધુનિક સાહિત્યના વિવેચન માટે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનો ઉપયોગ કરવો, પશ્ચિમમાંથી આણવામાં આવેલા

એવડુ

વિવેચનપ્રવાહો પાછળ રહેલી અરાજકતાઓ સ્પષ્ટ કરવી, વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અપનાવવા છતાં સાહિત્યકૃતિ દ્વારા પ્રાપ્ત થતા આનન્દની સ્વાકૃતિ કરવી – આ દિશામાં તેમની વિવેચના ગતિ કરતી રહી છે.

સાહિત્યવિવેચનના અનેક અભિગમોમાંથી એક અભિગમ સાચો અને બીજા ખોટા એ ગૃહીતનો સુરેશ જોષીએ વિરોધ કર્યો હતો. પણ આપણે જોયું છે કે ગુજરાતી આધુનિક વિવેચનમાં ભાષાકર્મ સાથે સંકળાયેલો અભિગમ જ આગળ આવ્યો અને બીજા અભિગમો પાર્શ્વભૂમાં જ રહી ગયા. આમેય નવ્યવિવેચને ટેકનિક ઉપર વધુ પડતો ભાર આપીને ખોટી રીતે કથયિતવ્ય (જેમાં અનુભૂતિ, વિષયવસ્તુ વગેરેનો સમાવેશ થઈ જાય)ની ઉપેક્ષા કરી હતી. નવ્યવિવેચનની એ ભૂલ બેવડાતી રહી અને પછી ભાષાકીય સંરચનાવાદમાં ભાષા સર્વેસર્વા બની ગઈ. ભાષાવિજ્ઞાન સાથે સૌથી વધુ નિસ્બત ધરાવતા હ. ભાયાણી પ્રશ્ન ઉઠાવે છે : 'સંસ્કૃત વિવેચન પણ આધુનિક વિવેચનની જેમ ચુસ્તપણે સ્વરૂપલક્ષી અને ભાષાલક્ષી વિવેચન જ હતું. આમાંથી ઉપસ્થિત થતો એક મહત્ત્વનો મુદ્દો એ છે કે સંસ્કૃત કવિતાનો ઇતિહાસ દર્શાવે છે કે કવિતામાં જ્યારે સ્વરૂપ અને ભાષાકર્મ પર વધુ ને વધુ ભાર મુકાતો જાય છે અને કવિતાના આલંબનરૂપ અનુભવ સામગ્રી પરથી લક્ષ વધુ ને વધુ ખસતું જાય છે, ત્યારે અવનતિ કે હ્રાસની પ્રક્રિયા શરૂ થાય છે. ઉત્તરકાલીન સંસ્કૃત કવિતા અને તેના વારસારૂપ રીતિકાલીન કવિતા આનું નિદર્શન છે.' (કાવ્યવ્યાપાર-૨)

હ. ભાયાણીને ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિજ્ઞાન વચ્ચેના સંબંધોમાં તથા તેને અનુલક્ષીને એ બેમાં જે મૂળગામી ભેદ છે તેને ચર્ચવામાં રસ વધુ છે. ભાષાવિજ્ઞાન સાહિત્યવિવેચનને જો ઉપકારક થતું હોય તો કઈ રીતે એ પ્રશ્નનો વિચાર 'ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય વિવેચન' તથા 'સાહિત્ય-ભાષા વિજ્ઞાન' નામના બે લેખમાં વ્યવસ્થિત રીતે કરવામાં આવ્યો છે. આ લેખો હ. ભાયાણી સ્પષ્ટ કરે છે તેમ અનુવાદરૂપે છે – જ્યાં ટિપ્પણ આવશ્યક છે ત્યાં એ ઉમેરવામાં આવે છે. આવા એક લેખમાં સ્પષ્ટ જણાવવામાં આવ્યું છે કે સાહિત્યિકતાનું પરિમાણ સાહિત્યિક તપાસપદ્ધતિથી ભાષિકપદ્ધતિને અલગ પાડે છે : 'આ સાહિત્યિક પરિમાણનું સ્વરૂપ કેવા પ્રકારનું છે? સેયસ કહે છે કે કથાવસ્તુ પાત્ર, વ્યક્તિત્વ, સ્વરૂપ (વ્યાપક અર્થમાં) એ સાહિત્યિક અનુભૂતિના એવાં તત્ત્વો છે જે ભાષાને અતિક્રમી જતાં દેખાય છે. ઑલ્સન પણ કહે છે કે કાવ્યગત ઊંડાણ અને સંકુલતા મુખ્યત્વે તો કાવ્યના કાર્ય અને પાત્રને કારણે હોય છે, અને એ તત્ત્વો વ્યાકરણની પકડમાં આવી શકતાં નથી. કાવ્યની પદાવલિ વ્યાકરણનો વિષય છે; પણ તેના પર ઊંડાણ અને સંકુલતા નિર્ભર

નથી રહેતી.' (કા.વ્યા. ૨૭)

એવી જ રીતે સાહિત્યના ઇતિહાસ, કૃતિના પાઠસંપાદની સમીક્ષા પદ્ધતિ-ઓના પ્રશ્નોને ચર્ચવામાં આવ્યા છે. આની તુલનાએ 'કાવ્યપ્રપંચ'માં સૈદ્ધાંતિક વિચારણા ઓછી છે, પ્રાચીન-મધ્યકાલીન કાવ્યના પ્રશ્નો વધુ ચર્ચાયા છે. પરંતુ 'કાવ્યકૌતુક'માં ફરી સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. અહીં પૂર્વ-પશ્ચિમના વિચારકોને કેન્દ્રમાં રાખીને શૈલીવિચાર કરવામાં આવ્યો છે. વળી જે આલંકારિકોની ચર્ચા આપણે ત્યાં પ્રમાણમાં ઓછી થઈ છે તે કુન્તક, ભોજને અહીં પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું છે. કુન્તકના 'વક્રોક્તિવિચાર' ઉપર રાજેન્દ્ર નાણાવટીએ મહત્ત્વપૂર્ણ પુસ્તિકા લખી છે. હવે નગીનદાસ પારેખના અનુવાદ તથા રાજેન્દ્ર નાણાવટી કૃત 'વક્રોક્તિ વિચાર' તથા આધુનિક શૈલી-રીતિ-વિચક્ષનના ખ્યાલોને મહત્ત્વની કૃતિઓના સંદર્ભે તપાસવા જોઈએ. આ ગ્રંથમાં એક વિવાદ હ. ભાયાણીએ છેડ્યો છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો વિનિયોગ આધુનિક કૃતિઓના આસ્વાદમાં કરી શકાય કે નહીં ? સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની ઉપયોગિતા વિશે બેમત નથી. ભારતીય સાહિત્યવિચાર આત્મસાત્ થવો જ જોઈએ. પણ જેવી રીતે મધ્યકાલીન સાહિત્યનો અભ્યાસ કરતી વખતે આપણો આધુનિક સાહિત્યવિભાવનાને બાજુ પર રાખવી પડે તેવી રીતે આધુનિક સાહિત્યની ચર્ચા કરતી વખતે પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્રને બાજુ પર રાખીએ તો ચાલે કે નહીં ? જે તે સાહિત્યવિચાર જે તે સમયના, સ્થળના સાહિત્યસર્જનના સંદર્ભે પાંગર્યો હોય છે. એ બંનેથી અલગ કરીને સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરી જ ન શકાય. એનો અર્થ એવો નથી કે સાહિત્યતત્ત્વમાં કશું ચિરંજીવ-શાશ્વત તત્ત્વ હોતું જ નથી. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની સૌથી મોટી મર્યાદા આ હતી કે કૃતિની બહાર જવાની તેની કોઈ તૈયારી ન હતી. એનો અર્થ એ થયો કે મધ્યકાલીન સાહિત્યને એની શરતોને અધીન રહીને પ્રમાણવું પડે. આધુનિક સાહિત્યમાં ઘણું બધું કૃતક હશે પણ જે સત્ત્વશીલ છે તેને એમના સન્દર્ભમાં રહીને પ્રમાણવું જોઈએ.

હ. ભાયાણીની ઉત્તરકાલીન વિચારણાનું એક કેન્દ્રવર્તી ગૃહીત 'ભારતીય સંસ્કારપરંપરા અને આપણે'માં જોવા મળશે. 'સંસ્કૃત સાહિત્ય અને આપણે' લેખમાં પશ્ચિમના પ્રભાવે કરીને જે આધુનિકતા પ્રસરી તેનો ભારતીય સંસ્કૃતિ ઉપર અનિષ્ટ પ્રભાવ પડ્યો તે વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરવામાં આવી છે. હ. ભાયાણી સંસ્કૃત સાહિત્યને મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે ગણાવે છે, પરંતુ ગ્રીક સાહિત્યકળા, ચીન-જાપાન, મિસર વગેરેના કળાસાહિત્યને પણ મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે ઓળખાવી શકાય – એટલું જ નહીં ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ પૂર્વેના કળાજગતને પણ મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે ઓળખાવી શકાય. પ્રશ્ન માત્ર એટલો કે જેનો

એતદ્

આપણને પરિચય નથી એવા બીજા ઘણા બધા પ્રવાહો આવીને ભળ્યા હોઈ શકે, એ બધાનો સમન્વય કરવાનો કે નહીં? હવે જે પ્રશ્ન આપણી સામે ઊભો થયો છે તે માત્ર સાહિત્ય કે કળા પૂરતો સીમિત રહેવાને બદલે એ આપણી સમગ્ર જીવનરીતિને આવરી લે છે. જો ટકી રહેવું હોય – સારી રીતે ટકી રહેવું હોય તો – ઘણો બધો પુનર્વિચાર કરવો પડશે અને એમાં સાહિત્ય-કળાની સાંપ્રત વિભાવનાઓને પણ સંસ્કારવી પડે તો એમ કરવાની તૈયારી રાખવી પડે.

જૂની પેઢીની વિવેચના સામે ફરિયાદ એ કરવાની છે કે તેણે સિદ્ધાન્તચર્ચા, કૃતિનિષ્ઠ ચર્ચા ગંભીરતાથી હાથ ધરી નથી. જે સર્જકો પ્રસ્તાવનાઓ લખાવવા આવા વિવેચકો પાસે આવે છે તેમને ખૂબ જ ઉદારતાથી પ્રમાણપત્રોની લહાણ કરવામાં આવે છે – આવી લહાણીને આધારે જો કોઈ સાહિત્ય-વિભાવના ઘડવા જાય તો સાવ માંદલી–પાણીપાતળી વિભાવના આપણી સામે આવે. આ વિવેચકો સામે ચાલીને ભાગ્યે જ કોઈ કૃતિ પાસે જતા હોય છે. એવી જ રીતે આ દાયકામાં વિવેચકોની કોઈ નવી પેઢી આવી નથી – સર્જનાત્મક ક્ષેત્રે પરિસ્થિતિ આવી નિરાશાજનક નથી. આનો અર્થ એ થયો કે નવી પેઢીની અભ્યાસ વૃત્તિ ઘટવા માંડી છે.

જૂની પેઢીના જે વિવેચકો સાહિત્યના અદ્યતન પ્રવાહોથી પરિચિત રહી એક અથવા બીજા નિમિત્તે સર્જકકેન્દ્રી, સ્વરૂપકેન્દ્રી લેખો લખતા રહે છે તેમાં રમણલાલ જોશી, ધીરુભાઈ ઠાકરનો સમાવેશ કરી શકાય. હવે આપણી વિવેચના વિવેચનની પ્રક્રિયા વિશે વિચારતી થઈ છે, એમાં આવતાં સ્થિત્યંતરોની તપાસ કરતાં કરતાં ગુજરાતી વિવેચનની લાક્ષણિકતાઓ તપાસવાના પ્રયત્નો રમણલાલ જોશી કરે છે. એમ કરવા જતાં ગુજરાતી વિવેચનની મર્યાદાઓ પણ સ્પષ્ટ કરવાનું જરૂરી લાગે છે. પરંતુ હવે કદાચ આ મર્યાદાઓમાંથી મુક્ત થવાનો પ્રયત્ન મર્યાદા ચીંધનારે જ કરવો પડશે. સાંપ્રત ગુજરાતી વિવેચનની આટલી લાક્ષણિકતાઓ નોંધવામાં આવી છે: (૧) સવિશેષભાવે કૃતિલક્ષી હોય છે (૨) સાહિત્યનાં ઊંચાં ધોરણો માટેની જિકર (૩) સાર કે સંદોહન આપવા-કરતાં સંવેદનશીલતાનો પ્રતિભાવ આપવાનું વલણ (૪) સાહિત્યિક વિદ્વત્તાની દૃષ્ટિએ કંઈક ઊણી ઊતરતી લાગે (૫) પરંપરાનો તિરસ્કાર, નવીનતા માટેની જિકર (૬) અન્ય કળાઓના સંદર્ભમાં સાહિત્યકૃતિને મૂલવવાનું વલણ (૭) વિવેચનની ભાષામાં તાજગી (૮) સાહિત્યવિવેચનમાં ભાષાવૈજ્ઞાનિકતાનો પુરસ્કાર (૯) અંગત કેફિયતો આપવાનું વલણ (૧૦) વિશાળ ફલક પર ઝડપી અને ઉતાવળી

સમીક્ષાઓ આપવાને બદલે ચોક્કસ ક્ષેત્રમાં બારિક પૃથક્કરણ આપવાનું વલણ.

રમણલાલ જોશીએ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેના સળંગ ગ્રંથોના અભાવની ફરિયાદ કરી હતી પરંતુ સુમન શાહ સંપાદિત સ્વરૂપશ્રેણીમાં ટૂંકી વાર્તા, નિબંધ, ખંડકાવ્ય, આત્મકથા, જીવનચરિત્ર, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપો વિશે મર્યાદિત ઉદ્દેશો સાથે નાની નાની પુસ્તિકાઓ પ્રગટ થઈ છે જ. વળી આ દિશામાં ટૂંકી વાર્તા, નિબંધ, એકાંકી જેવાં સ્વરૂપોના લેખો વધુ વ્યવસ્થિત ભૂમિકાએ જયંત કોઠારી પાસેથી આપણને પ્રાપ્ત થાય છે (વ્યાસંગ), સુધીર દલાલ જેવા કેટલાક ઉપેક્ષિત વાર્તાકારો વિશે યોગ્ય રીતે તેઓ ધ્યાન પણ દોરી આપે છે 'સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' (1989)માં વિવેચનક્ષેત્રે પ્રવર્તતી કરોકટીની વાત કરવામા આવી છે. આપણી વિવેચનામાં સાહિત્યવિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટાવી શકે એવી મૌલિક દૃષ્ટિનો અભાવ જયંત કોઠારીને વર્તાય છે. પશ્ચિમી વિવેચકો સાથે જ્યારે આપણા વિવેચકો સરખાવીશું ત્યારે જયંત કોઠારીની વાત સાચી લાગશે. સાહિત્યિક તથ્યો વિશેનું અજ્ઞાન ઘણા બધા ગૂંચવાડા સર્જે છે એ અનેક દાખલાદલીલો સાથે અહીં સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે. આમ બનવા પાછળનું એક કારણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન પ્રત્યેનો આપણો ઉત્સાહ હોઈ શકે. આ અભિગમની અપૂર્ણતા ચીંધતાં જયંત કોઠારી કહે છે :

'કૃતિલક્ષી આસ્વાદ કે અભ્યાસનો અર્થ એ નથી કે કૃતિને ઇતર જગતથી સંપૂર્ણ રીતે વિચ્છિન્ન કરીને જોવી. એવો વિચ્છેદ શક્ય પણ નથી કેમ કે ઇતર જગત આપણા ચિત્તમાં પડેલું જ હોય છે. કૃતિને નિમિત્તે કૃતિબાહ્ય જગતમાં વિહરવું, કૃતિમાં કૃતિબાહ્ય બાબતોનું આરોપણ કરવું એ જુદી વાત છે પણ કૃતિમાં જે કંઈ પડેલું છે તેને સમજવા માટે કૃતિની બહાર જવું પડે તો એનો સંકોચ આપણે અનુભવવો ન જોઈએ.' (સા. ત. ૭)

સામાન્ય રીતે ગુજરાતી વિવેચન સંશોધનની સમસ્યાઓની ચર્ચાવિચારણા ખાસ કરતું નથી. આટલા બધા અધ્યાપકો પીએચ.ડી.ની પદવીથી વિભૂષિત અને નવા વિદ્યાર્થીઓને ઉત્સાહિત કરતા હોવા છતાં એ બધા સંશોધનની સમસ્યાઓથી પર રહેવાનું વધારે પસંદ કરે છે. આવા સંજોગોમાં જયંત કોઠારીએ સંશોધનની સમસ્યાઓ વિશે સર્વાંગી ચર્ચા કરતો લેખ લખ્યો છે. આપણી સાહિત્યસૂઝ ક્યારેક એટલી બધી કાચી પુરવાર થાય છે કે ગુજરાતી વિવેચન દયાજનક પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ જાય. નરસિંહ મહેતાની રચનાઓનો આસ્વાદ કરાવતું એક સંપાદન રઘુવીર ચૌધરીએ તૈયાર કરાવ્યું અને અસારા જેવા ઘણા આસ્વાદકો શહીદ થઈ ગયા. મધ્યકાલીન સાહિત્યનો આસ્વાદ એક આગવી

શિસ્ત માગી લે છે. કૃતિની પરીક્ષા કૃતિગત ઘટકોને આધારે કરવાને બદલે નરસિંહના નામે', કરવામાં આવી. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમનો આ મોટામાં મોટો પરાજય. આવી ઘટના માત્ર આપણી જ ભાષામાં બને છે એવું પણ નથી. આઈ.એ. રિચર્ડ્ઝને પણ આ અનુભવ થઈ ચૂક્યો છે.

જયંત કોઠારીની સાથે જ પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચનાને પણ સાંકળી લેવી જોઈએ. તેમણે પોતાની આગલી વિવેચનાની પરંપરાને જાળવી રાખીને હંમેશા સળંગ અભ્યાસગ્રંથો જ આપણને આપ્યા છે. 'અનુભાવન'માં ગુજરાતી કવિતાને લગતા પ્રશ્નો ચર્ચવામાં આવ્યા છે. પણ આ દાયકામાં તેમણે બે મહત્ત્વના જે ગ્રંથો આપ્યા તે વિવેચનના તત્ત્વજ્ઞાન વિશેના હતા. ગુજરાતી વિવેચને કેટલીક દિશાઓ તાગવાની બાકી રાખી હતી તેમાં આ પણ હતી. જેઓ પશ્ચિમના વિવેચનથી માહિતગાર છે તેમને તો ખ્યાલ છે જ કે વિલિયમ રાઈટર, સ્ટીફન પીપર, હેરલ્ડ ઓસ્બોર્ન, મોનરો બિઅર્ડ્ઝલી જેવા ઘણા ચિંતકોએ આ દિશામાં મહત્ત્વનાં અર્પણો કર્યાં છે. ગુજરાતી વિવેચન જ્યાં સુધી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, સાહિત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર, કૃતિવિવેચન સાથે સંબંધ ન રાખે ત્યાં સુધી તે ગતાનુગતિકતામાંથી ઊગરી ન શકે. આ માટે સૌથી મહત્ત્વની આવશ્યકતા છે સાહિત્યની વિભાવના વિશેની કેટલીક સ્પષ્ટતાઓ. રેને વેલેક-ઓસ્ટીન વોરેનના 'થિયરી ઑવ લિટરેચર'ના જેવું કોઈ પુસ્તક ગુજરાતીમાં તૈયાર થવું જોઈએ. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર અને ભારતીય સાહિત્યમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈને આખા પુસ્તકનું આયોજન કરવું જોઈએ. પ્રમોદકુમાર પટેલને પણ આની અનિવાર્યતા વરતાય છે: 'સાહિત્યના સ્વરૂપ વિશે જ જો કોઈ સમજ સ્થિર ન થાય તો, વિવેચનનું સ્વરૂપ અને કાર્ય કેવી રીતે સ્પષ્ટ કરી શકાય?' (ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર-'85). તેમણે પોતાના આ વિવેચનગ્રંથમાં નર્મદ-નવલરામથી માંડીને અત્યાર સુધીના વિવેચકોએ વિવેચન વિશે શું શું વિચાર્યું તેની ઐતિહાસિક સમાલોચના તૈયાર કરી છે. એ રીતે વિવેચનનાં વિભાવના, સ્વરૂપ, પદ્ધતિ, અભિગમ વગેરેનું પૃથક્કરણ વ્યવસ્થિત રીતે અહીં કરવામાં આવ્યું છે. આ ગ્રંથનું અનુસંધાન 'વિવેચનની ભૂમિકા' (1990)માં જોવા મળે છે. અત્યાર સુધી ગુજરાતી વિવેચન દોષારોપણ કરતું રહ્યું હતું. દરેક પેઢીએ ભૂતકાળની પેઢીને તો ઘણી વાર સાંપ્રતને દોષિત ઠરાવી હતી. આ દોષારોપણમાંથી પ્રમોદકુમાર પટેલ ઊગરી જાય છે અને તેઓ પોતે ગુજરાતી વિવેચનની ઊણપ દૂર કરવાનો પડકાર ઝીલે છે. એ રીતે આકારવાદી અભિગમ, સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, પાશ્ચાત્ય વિવેચનની નવી વિભાવનાઓ, રોમેન્ટિસીઝમ, વાસ્તવવાદ જેવા વિષયો ઉપર

સમીક્ષાઓ આપવાને બદલે ચોક્કસ ક્ષેત્રમાં બારિક પૃથક્કરણ આપવાનું વલણ.

રમણલાલ જોશીએ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેના સળંગ ગ્રંથોના અભાવની ફરિયાદ કરી હતી પરંતુ સુમન શાહ સંપાદિત સ્વરૂપશ્રેણીમાં ટૂંકી વાર્તા, નિબંધ, ખંડકાવ્ય, આત્મકથા, જીવનચરિત્ર, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપો વિશે મર્યાદિત ઉદ્દેશો સાથે નાની નાની પુસ્તિકાઓ પ્રગટ થઈ છે જ. વળી આ દિશામાં ટૂંકી વાર્તા, નિબંધ, એકાંકી જેવાં સ્વરૂપોના લેખો વધુ વ્યવસ્થિત ભૂમિકાએ જયંત કોઠારી પાસેથી આપણને પ્રાપ્ત થાય છે (વ્યાસંગ), સુધીર દલાલ જેવા કેટલાક ઉપેક્ષિત વાર્તાકારો વિશે યોગ્ય રીતે તેઓ ધ્યાન પણ દોરી આપે છે 'સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' (1989)માં વિવેચનક્ષેત્રે પ્રવર્તતી ઠોકાઠોકીની વાત કરવામાં આવી છે. આપણી વિવેચનામાં સાહિત્યવિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટાવી શકે એવી મૌલિક દૃષ્ટિનો અભાવ જયંત કોઠારીને વરતાય છે. પશ્ચિમી વિવેચકો સાથે જ્યારે આપણા વિવેચકો સરખાવીશું ત્યારે જયંત કોઠારીની વાત સાચી લાગશે. સાહિત્યિક તથ્યો વિશેનું અજ્ઞાન ઘણા બધા ગૂંચવાડા સર્જે છે એ અનેક દાખલાદલીલો સાથે અહીં સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે. આમ બનવા પાછળનું એક કારણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન પ્રત્યેનો આપણો ઉત્સાહ હોઈ શકે. આ અભિગમની અપૂર્ણતા ચીંધતાં જયંત કોઠારી કહે છે :

'કૃતિલક્ષી આસ્વાદ કે અભ્યાસનો અર્થ એ નથી કે કૃતિને ઈતર જગતથી સંપૂર્ણ રીતે વિચ્છિન્ન કરીને જોવી. એવો વિચ્છેદ શક્ય પણ નથી કેમ કે ઈતર જગત આપણા ચિત્તમાં પડેલું જ હોય છે. કૃતિને નિમિત્તે કૃતિબાહ્ય જગતમાં વિહરવું, કૃતિમાં કૃતિબાહ્ય બાબતોનું આરોપણ કરવું એ જુદી વાત છે પણ કૃતિમાં જે કંઈ પડેલું છે તેને સમજવા માટે કૃતિની બહાર જવું પડે તો એનો સંકોચ આપણે અનુભવવો ન જોઈએ.' (સા. ત. ૭)

સામાન્ય રીતે ગુજરાતી વિવેચન સંશોધનની સમસ્યાઓની ચર્ચાવિચારણા ખાસ કરતું નથી. આટલા બધા અધ્યાપકો પીએચ.ડી.ની પદવીથી વિભૂષિત અને નવા વિદ્યાર્થીઓને ઉત્સાહિત કરતા હોવા છતાં એ બધા સંશોધનની સમસ્યાઓથી પર રહેવાનું વધારે પસંદ કરે છે. આવા સંજોગોમાં જયંત કોઠારીએ સંશોધનની સમસ્યાઓ વિશે સર્વાંગી ચર્ચા કરતો લેખ લખ્યો છે. આપણી સાહિત્યસૂઝ ક્યારેક એટલી બધી કાચી પુરવાર થાય છે કે ગુજરાતી વિવેચન દયાજનક પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ જાય. નરસિંહ મહેતાની રચનાઓનો આસ્વાદ કરાવતું એક સંપાદન રઘુવીર ચૌધરીએ તૈયાર કરાવ્યું અને અમારા જેવા ઘણા આસ્વાદકો શહીદ થઈ ગયા. મધ્યકાલીન સાહિત્યનો આસ્વાદ એક આગવી

શિસ્ત માગી લે છે. કૃતિની પરીક્ષા કૃતિગત 'ઘટકોને આધારે કરવ.ને બદલે નરસિંહના નામે', કરવામાં આવી. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમનો આ મોટામાં મોટો પરાજય. આવી ઘટના માત્ર આપણી જ ભાષામાં બને છે એવું પણ નથી. આઈ.એ. રિચર્ડ્ઝને પણ આ અનુભવ થઈ ચૂક્યો છે.

જયંત કોઠારીની સાથે જ પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચનાને પણ સાંકળી લેવી જોઈએ. તેમણે પોતાની આગલી વિવેચનાની પરંપરાને જાળવી રાખીને હંમેશા સળંગ અભ્યાસગ્રંથો જ આપણને આપ્યા છે. 'અનુભાવન'માં ગુજરાતી કવિતાને લગતા પ્રશ્નો ચર્ચવામાં આવ્યા છે. પણ આ દાયકામાં તેમણે બે મહત્ત્વના જે ગ્રંથો આપ્યા તે વિવેચનના તત્ત્વજ્ઞાન વિશેના હતા. ગુજરાતી વિવેચને કેટલીક દિશાઓ તાગવાની બાકી રાખી હતી તેમાં આ પણ હતી. જેઓ પશ્ચિમના વિવેચનથી માહિતગાર છે તેમને તો ખ્યાલ છે જ કે વિલિયમ રાઈટર, સ્ટીફન પીપર, હેરલ્ડ ઓસબોર્ન, મોનરો બિઅર્ડ્ઝલી જેવા ઘણા ચિંતકોએ આ દિશામાં મહત્ત્વનાં અર્પણો કર્યાં છે. ગુજરાતી વિવેચન જ્યાં સુધી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, સાહિત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર, કૃતિવિવેચન સાથે સંબંધ ન રાખે ત્યાં સુધી તે ગતાનુગતિકતામાંથી ઊગરી ન શકે. આ માટે સૌથી મહત્ત્વની આવશ્યકતા છે સાહિત્યની વિભાવના વિશેની કેટલીક સ્પષ્ટતાઓ. રેને વેલેક–ઑસ્ટીન વોરેનના 'થિયરી ઑવ લિટરેચર'ના જેવું કોઈ પુસ્તક ગુજરાતીમાં તૈયાર થવું જોઈએ. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર અને ભારતીય સાહિત્યમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈને આખા પુસ્તકનું આયોજન કરવું જોઈએ. પ્રમોદકુમાર પટેલને પણ આની અનિવાર્યતા વરતાય છે: 'સાહિત્યના સ્વરૂપ વિશે જ જો કોઈ સમજ સ્થિર ન થાય તો, વિવેચનનું સ્વરૂપ અને કાર્ય કેવી રીતે સ્પષ્ટ કરી શકાય?' (ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર-'85). તેમણે પોતાના આ વિવેચનગ્રંથમાં નર્મદનવલરામથી માંડીને અત્યાર સુધીના વિવેચકોએ વિવેચન વિશે શું શું વિચાર્યું તેની ઐતિહાસિક સમાલોચના તૈયાર કરી છે. એ રીતે વિવેચનની વિભાવના, સ્વરૂપ, પદ્ધતિ, અભિગમ વગેરેનું પૃથક્કરણ વ્યવસ્થિત રીતે અહીં કરવામાં આવ્યું છે. આ ગ્રંથનું અનુસંધાન 'વિવેચનની ભૂમિકા' (1990)માં જોવા મળે છે. અત્યાર સુધી ગુજરાતી વિવેચન દોષારોપણ કરતું રહ્યું હતું. દરેક પેઢીએ ભૂતકાળની પેઢીને તો ઘણી વાર સાંપ્રતને દોષિત ઠરાવી હતી. આ દોષારોપણમાંથી પ્રમોદકુમાર પટેલ ઊગરી જાય છે અને તેઓ પોતે ગુજરાતી વિવેચનની ઊણપ દૂર કરવાનો પડકાર ઝીલે છે. એ રીતે આકારવાદી અભિગમ, સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, પાશ્ચાત્ય વિવેચનની નવી વિભાવનાઓ, રોમેન્ટિસીઝમ, વાસ્તવવાદ જેવા વિષયો ઉપર

વિચારણા કરવામાં આવી છે—કાવ્યવિચારના તાત્ત્વિક સંદર્ભો શોધવાનો તેમનો આગ્રહ છે. એટલે કાવ્યનું સ્વરૂપ, કાવ્યનું કાર્ય, કાવ્યનું સ્થાન, કાવ્યાનુભવ, કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા, કવિતાનું મૂલ્ય, કાવ્યમાં અર્થ, કવિનું અંગત વિશ્વ વગેરે પ્રશ્નો ચર્ચવામાં આવ્યા છે. પણ આવી ચર્ચા કરનારા પ્રમોદકુમાર પટેલે પોતાને ઊભા રહેવા માટે એક નિજી પીઠિકા ઊભી કરી છે—'કાવ્યમાં કશુંક એવું ગહનગભીર રહસ્ય પ્રગટ થાય છે જેને કારણે કોઈ પણ જિજ્ઞાસુ એની ઉપેક્ષા કરી શકતો નથી.' આ વિવેચક ચૈતન્યલક્ષી અભિગમ પ્રત્યેનો પોતાનો ઝોક સ્પષ્ટ કરી આપે છે. સાથે સાથે વિવેચનની વિભાવનાઓ સાહિત્યમાં એકાએક આવી ચડતી નથી, તેમને પણ પોતાનો ઇતિહાસ હોય છે, એક ચોક્કસ સંદર્ભ હોય છે. હા, આવો સંદર્ભ ઉપસાવી આપવા જતાં તેઓ ઉપરછલ્લા, ઉપડક પરિચયમાં સરી પડે છે. 'વિવેચનનું તત્ત્વજ્ઞાન' જેવા વિષયને ચર્ચવા માગતા હોઈએ તો કોઈ એક જ કૃતિનાં જુદાંજુદાં વિવેચનોને આધારે, આ પ્રશ્ન ચર્ચી શકાય. 'કોઈ એક અતિ સંકુલ અને સમૃદ્ધ કૃતિ વિશે જુદી જુદી પદ્ધતિએ વિવેચન-અધ્યયન કરવામાં આવ્યું હોય અને જુદા જુદા અભિગમથી વિચારતાં કૃતિનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટના થતાં રહ્યાં હોય કે જુદી જુદી રીતે સ્પષ્ટીકરણ મળ્યાં હોય તો આવાં અર્થઘટનો અને સ્પષ્ટીકરણોના મતભેદોનું તર્કિક નિરાકરણ શક્ય છે કે કેમ, એ એક મોટો પ્રશ્ન છે. આવું દરેક અર્થઘટન બીજા અર્થઘટનનો ખરેખર છેદ ઉડાડે છે કે તેની પરિપૂર્તિ કરે છે કે તેમાં એક યા બીજું અર્થઘટન જ પ્રમાણભૂત છે?'.

વાસ્તવમાં તો ભાવિ સૈદ્ધાંતિક વિવેચને કેવો માર્ગ અપનાવવો જોઈએ તેનો એક આલેખ આ નિમિત્તે પ્રમોદકુમાર પટેલ પાસેથી આપણને મળે છે: (૧) કૃતિવિવેચનમાં પ્રયોજાતી પાયાની સંજ્ઞાઓનું તાર્કિક સ્પષ્ટીકરણ (૨) વિવેચન અને સાહિત્યશાસ્ત્ર કે સૌંદર્યમીમાંસા વચ્ચેના સંબંધના પ્રશ્નો (૩) કૃતિ વિશેના ઍસ્થેટિક જજમેન્ટના તાર્કિક સમર્થનને લગતા પ્રશ્નો (૪) અર્થઘટન, મૂલ્યાંકનના પ્રશ્નો અને વિવેચન સાથે તેમનો સંબંધ (૫) વિવેચનના ભિન્ન ભિન્ન વાદને કારણે સર્જાતી પદ્ધતિઓ અને તેના પ્રશ્નો (૬) કૃતિ વિશેના મતમતાંતરોનું સ્વરૂપ (૭) કૃતિના મૂલ્યાંકન-માટેનાં ભિન્ન ભિન્ન ધોરણો (૮) કૃતિના ઊહાપોહનું તાર્કિક સ્વરૂપ.

સાહિત્યવિષયક વાદ, વિવેચનના અભિગમ વિશે વ્યવસ્થિત વિચારણા કરવામાં પ્રમોદકુમાર પટેલ મોખરે રહે છે. વળી માત્ર પશ્ચિમી વિવેચનને આધારે નહીં પણ ગુજરાતી વિવેચનને સાથે રાખીને આપણા સંદર્ભમાં પોતાની વિવેચનાને પ્રસ્તુત બનાવી આપે છે.

આ દાયકાની વિવેચનાને સમૃદ્ધ કરનાર બીજા બે વિવેચકો – ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા અને સુમન શાહ – ભાષાકીય સંરચનાવાદની મદદથી વિવેચનમાં નવો અભિગમ સ્થાપવા મથે છે. 'પ્રતિભાષાનું કવચ' (1984) ગુજરાતી કવિતા વિશેના જુદા જ દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલાં વિવેચનોનો સંગ્રહ છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં કૃતિલક્ષી ચર્ચાઓ મોટે ભાગે આસ્વાદલક્ષી કે વિવરણાત્મક રહી છે; ઘણી વાર એમાં પ્રભાવવાદી સૂર પણ ભળી ગયેલો જોઈ શકાય છે પરંતુ નવાં વિચારવલણોથી પ્રભાવિત થઈને લખાવું જોઈએ. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાની વિવેચનાને બે લાભ છે – એક બાજુ નવાં વિચારવલણોથી તે પ્રભાવિત છે અને સાથે સાથે ગુજરાતી કવિતાથી પણ ખાસ્સા પરિચિત છે. આધુનિકતા તરફ તેઓ ઢળેલા હોવા છતાં પરંપરાગત સાહિત્યને પણ પોતાની ચેતનામાં સમાવી બેઠા છે. આનું પરિણામ એ આવે છે કે ભાષાવૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાન્તો કૃતિઓની કસોટીએ ચઢે છે અને એમને સ્વીકારવા ન સ્વીકારવાનો નિર્ણય કરવાની તક વાચકને પ્રાપ્ત થાય છે. કાવ્યની ભાષામાં જાહેર ભાષાથી વિરુદ્ધની ભૂમિકા જોવા મળે છે, કાવ્યની ભાષામાં અંગત ઘટના છે જ્યારે ભાષા સામાજિક ઘટના છે – આ બધી વાત સ્વીકારવા છતાં કાવ્યની ભાષામાં સામાજિક અંશો તો ભળેલા જ હોય. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાને આધુનિકતા પ્રત્યે પક્ષપાત છે પણ ક્યારેક અતિરેક થતો લાગશે. મીરાં, સુન્દરમ્, રાજેન્દ્ર શાહ અને અનિલ જોશીનાં ગીતોની સરખામણી કરીને અનિલ જોશીની કવિતાને ચઢિયાતી સનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સંસ્કૃત આલંકારિક આનન્દવર્ધનની ભૂમિકાને આધારે 'સોળી રે ભરવાડણ' પદનો આસ્વાદ કરાવવામાં આવ્યો છે. પણ આ વિવેચનાનું બીજું એક ભયસ્થાન છે – સિદ્ધાન્તચર્ચા અને કૃતિવિવેચન વચ્ચે અન્તર પડી જાય તો? 'શ્રાવણી મધ્યાહ્ને'ની ચર્ચા ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે થઈ હોવા છતાં એમાં પરિભાષા નવતર છે, બાકી એ વિવેચનનું પરંપરાગત સ્વરૂપ જ છે.

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા મધ્યકાલીન કવિતાની ચર્ચાવિચારણા કરી શકયા તેની પાછળ આ વિવેચકનું એક ગૃહીત કામ કરી રહ્યું છે : 'કવિતા માન્ય ધોરણોથી વિચલન ન યે હોય, કદાચ એવું બને કે એ માન્ય ધોરણની સિદ્ધિ પણ હોય. આમ જોઈએ તો કવિની સર્જકતાને બે રીતે જોવી પડશે. કવિ ભાષાની વર્તમાન શક્યતાઓને અતિક્રમી ભાષામાં અત્યાર સુધી ન જ હોય એવી નવી પ્રત્યાયન શક્યતાઓને ઊભી કરે યા તો ભાષાની સ્થાપિત શક્યતાઓનો મૌલિક વિનિયોગ કરી બતાવે.' (પ્રતિ. ૧૩૧)

આ વિવેચક કાવ્યવિવેચનને સતત નવું પરિમાણ આપતા રહ્યા છે,

એને કારણે કુટકળ લેખોને તેઓ સ્થાન આપતા જ નથી. પરિણામે સઘન વિવેચન ગ્રંથ તેમની પાસેથી આપણને હમેશાં મળતા રહ્યા છે. વિવેચનના ઉપાદાનો અંગે હમેશા પુનર્વિચાર આ કારણે શક્ય બને છે. તેમની દૃઢ આસ્થા છે કે 'પ્રશિષ્ટ વિવેચનની પરંપરાના કવચમાં સુરક્ષિત રહેવા મથનાર વિવેચક હવે સંવેદનહ્રાસનો ભોગ બનશે. ('સંસર્જનાત્મક કાવ્યવિજ્ઞાન' 1985) આ વિવેચન ગ્રંથમા ચોમ્સ્કીના ભાષાવિષયક સિદ્ધાંતો પ્રયોજીને કાવ્યવિવેચનમાં નવો અભિગમ અપનાવવામાં આવ્યો છે. તેદોરોવ જેવા પ્રશિષ્ટ વિવેચનની પરંપરા તરફ પાછા જઈ રહ્યાના સંકેતો ક્યારે પ્રાપ્ત થયા છે (જુઓ : 'કાવ્યનું સત્ય' નામનો લેખ, એતદ્-જાન્યુ. ૮૯) આનો અર્થ એવો નથી કે ભાષાવિજ્ઞાનનાં પરિમાણોથી કાવ્યવિવેચનને અસ્પૃષ્ટ રાખવું. પ્રશ્ન એ છે કે ભાષાકીય પરિમાણ લાગ્યેથી કાવ્યના આનન્દલોકને પામવાનું કોઈ નિર્વિઘ્ન માળખું આપોઆપ પ્રાપ્ત થાય ખરું ? આધુનિક કવિતાના કેન્દ્રમાથી પ્રત્યાયન ક્ષમતાનો છેદ ઊડ્યો છે ખરો ? વૈજ્ઞાનિક ઉપાદાનો આજે પણ એવાં શ્રદ્ધેય છે ખરા ? આ ગ્રન્થમાં કાવ્યવિવેચનનાં જુદાજુદા દૃષ્ટાન્તો જુઓ—મનહર મોદીની કૃતિમાંથી અર્થ જ તારવી બતાવવામા આવ્યો હોય એમ નથી લાગતું ? સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રની 'જટાયુ'ની ચર્ચા બીજી રચનાઓની ચર્ચાથી વધુ આસ્વાદ્ય બને છે તેનું શું ? એમાં આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભિગમનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો નથી.

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાની વિવેચના 'વિવેચનનો વિભાજિત પટ' (1990)મા હજુ એક ડગલું આગળ વધે છે. અહીં માત્ર ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિવેચનની વાત નથી પણ આધુનિકતાની ઐતિહાસિક આલોચના, એલિયટની પ્રશિષ્ટ આધુનિકતા, રશિયન સ્વરૂપવાદ વિશે ચર્ચાવિચારણા કરવામાં આવી છે. આ પરિપક્વ બનતી વિવેચના પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષ, પ્રાચીન અને અનુઆધુનિક—એવા કોઈ અંતિમને સ્વીકારી શકતી નથી. 'ભારતીય (કાવ્ય) મીમાંસાના વિવિધ સંપ્રદાયોનાં પ્રદાનો અને આંતરરાષ્ટ્રીય વિવેચનની વિવિધ શૈલીઓના નિષ્કર્ષની જાણ વગર ઘેર બેઠા જે પ્રતિભાવમૂલક 'અભણ વિવેચન' થાય છે એનાથી વધુ ગેરજવાબદાર બીજી કોઈ પ્રવૃત્તિ હોઈ ન શકે.' (વિ. વિ. ૧૨૩)

પશ્ચિમના સંમત પ્રવાહોના પરિચયમાં ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા આપણને રાખે છે એ રીતે છેલ્લે આપણને લોત્મન જેવાનો પરિચય થયો. આ ચિંતકને મતે સાહિત્યની વિભાવના આ પ્રકારની છે. 'સાહિત્ય એટલે કોઈ એક સંસ્કૃતિ અંતર્ગત સૌંદર્યમૂલક કાર્યને અવગત કરાવવામાં સમર્થ ભાષાકૃતિ' (૧૯)

અહીં સંસ્કૃતિ, સૌંદર્ય જેવી વિભાવનાઓનો સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે એ પણ જોઈ શકાય છે. ભારતીય અભ્યાસીને તો બેવડો લાભ છે, એ પોતાની સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાના અને તાત્ત્વિક પરંપરાના સંદર્ભે ઘણી બધી વિભાવનાઓને સમકાલીન સંદર્ભમાં થોડાં સ્પષ્ટીકરણો ઉમેરીને પ્રયોજી શકે છે. ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા અવારનવાર ભારતીય વિચારથી આકર્ષાતા રહ્યા છે એ એક સારું ચિહ્ન છે. એ રીતે સ્ફોટવાદ વિશે અહીં ચર્ચા જોવા મળશે.

ગુજરાતી વિવેચને ગુજરાતીમાં ગદ્યની તપાસ ખાસ કરી નથી, અહીં એના કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દાઓને છેડવામાં આવ્યા છે. આ બધી તપાસને અંતે છેવટે ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા વિનિર્મિતિવાદ તરફ જઈ ચઢે છે, આજે ખૂબ ગાજી રહેલા આ વાદમાં જો વિવેચન પુરાઈ રહે તો એનું શું પરિણામ આવે તે પણ તેઓ જાણે છે : 'શુદ્ધ વિવેચનનો અર્થ આજે અનુસંરચનાવાદી અને ખાસ તો વિનિર્મિતિવાદને અનુલક્ષીને સર્જક કૃતિ અને વિવેચનકૃતિની ભેદરેખાને એની પ્રાથમિકતા (Primary Text) દ્વૈતીયિકતા (Secondary text)ને ભૂંસવાના પુરુષાર્થની રીતે ઘટાવવામાં આવે તો એ 'શુદ્ધ વિવેચન' આત્યંતિક છેડા પર ગયેલું 'આધુનિક સાહિત્યવિવેચનનું આકરું પગલું છે.' (૧૨૫)

પશ્ચિમના સાહિત્યવિચારમાં આજે વધુ ચર્ચાતા અર્થઘટનવાદ, ભાવક અભિમુખ વિવેચન વિશે ભારતીય વાચક વધુ અનુકૂળ પ્રતિભાવ આપી શકશે. એક બાજુ પરિભાષાનો અતિરેક અનુઆધુનિક વિવેચનને પહેલી નજરે દુર્બોધ બનાવે છે. ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા પ્રેમાનંદની કથનકળા વિશે બહુ જુદી રીતે, અસરકારક રીતે વાતને મૂકી આપે છે. પણ પરંપરાનિષ્ઠ વિવેચનની ભાષા વાપરીને આ જ વાતને જરાય હાનિ પહોંચાડયા વિના રજૂ કરી શકાય છે, તે પણ એટલી હદે કે આવા પૃથક્કરણમાં આકૃતિઓની અનિવાર્યતા રહેતી નથી. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા નિબંધલેખોની-વિવેચનલેખોની ઘનિષ્ટ વાચના તૈયાર કરીને વિવેચનમાં તાજગી આણવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાની તુલનામાં સુમન શાહ પોતાના વિવેચનગ્રંથોમાં સળંગસૂત્રતાનો આગ્રહ ઓછો રાખે છે. પરિણામે 'ખેવના' (1985), 'કથાપદ' (1989) જેવા વિવેચનસંગ્રહો ૧૯૬૫થી અત્યાર સુધી લખાયેલા લેખો, સમીક્ષાઓ, નોંધોનો સંગ્રહ બની ગયા છે. આ બંને સંગ્રહોમાં સાહિત્ય પ્રત્યેની નિસ્બત અને વિવેચકની નિર્ભીકતા જોઈ શકાય છે પણ સંરચનાવાદ, અનુસંરચનાવાદના માર્ગે આગળ વધી ગયેલી તેમની વિવેચનાના સંદર્ભે લેખો કાળગ્રસ્ત પણ પુરવાર થાય. એવાં કેટલાક લેખો ગ્રંથસ્થ કરવાનો મોહ ગમે

તેવી વિકટ પરિસ્થિતિમાં પણ જતો કરવા જેવો છે. આમાંના ઘણા લેખો એક જમાનામાં ગ્રંથસ્થ થવા જોઈતા હતા. વિવેચન પાછળ કશીક દૃષ્ટિ પદ્ધતિને સુમન શાહ અનિવાર્ય માને છે : 'ચોક્કસ અભિગમ, પદ્ધતિ અને પોતાની કશી વિલક્ષણ સાહિત્યકલાસૂઝના અભાવમાં, લખવા માત્રથી વિવેચક થવાતું નથી. વિવેચકોમાં આપણે તર-તમ-ભાવ અનુભવીએ છીએ તે શાને આધારે ? એ નિર્ણાયક તત્ત્વોનો આપણે ત્યાં જોઈએ તેટલો વિમર્શ થતો નથી; વિવેચનાની એવી કશી કલાપ્રસ્તુતતા નક્કી કરનારાં પરિમાણોનું આપણે ત્યાં કશું ખાસ અધ્યયન થતું નથી.' આમાંના ઘણા લેખો પ્રભાવવાદી શૈલીમાં લખાયેલા છે.

પરંતુ સુમન શાહનાં બે પુસ્તકો 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' અને 'સંરચના અને સંરચન' મહત્ત્વનાં છે. એકમાં આધુનિક કળાસાહિત્યને ઘડનારી તાત્ત્વિક સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિઓની વિગતે તપાસ કરવામાં આવી છે અને તેના સંદર્ભે ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રવર્તેલી આધુનિકતાને ચકાસી જોઈ છે. આમ કરતી વખતે પરંપરા વિશેના આપણા પલટાતા જતા ખ્યાલોની સમીક્ષા પણ થઈ છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતા વિશેનો કોઈ સળંગ ગ્રંથ ન હતો, આ સંજોગોમાં આ ગ્રંથનું મહત્ત્વ વધી જાય છે.

બીજી બાજુ સંરચનાવાદના છેલ્લા વિચારકોને સમાવી લેતું 'સંરચના અને સંરચન' પુસ્તક ઘણી બધી સામગ્રીને પહેલીવાર ગુજરાતીમાં લાવે છે. પણ સુમન શાહમાં પ્રચ્છન્ન રહેલું પ્રભાવવાદી વલણ આવા ગ્રંથોની શૈલીને શુષ્ક બનતી અટકાવે છે. અહીં સોસ્યૂર, બાર્થ, સ્ટ્રાઉસ, ફૂકો, દેરિદા વગેરેની વિચારણાઓનો પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે. નાના વ્યાપ ઉપર ઘણા બધા પ્રશ્નોને આવરી લેવામાં આવ્યા હોવાને કારણે લખાણ થોડું દુર્બોધ બનવા પામ્યું છે. વાસ્તવમાં આપણી અભિમતા આવા આધુનિક ચિંતકો પરની પુસ્તિકાઓ હોવી જોઈએ. (તાજેતરમાં ફાર્બસ સભા તરફથી પ્રગટ થયેલી 'દેરિદા' (મધુસૂદન બક્ષી) પુસ્તિકા આ દિશામાં એક પ્રસ્થાન છે.) સુમન શાહે 'સંરચના અને સંરચન'માં મુખ્યત્વે કથાસાહિત્યની સંરચનાઓ તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

આ ગાળામાં કેટલીક વિવેચના સળંગ એક જ વિષયવસ્તુને ધ્યાનમાં રાખીને કરવામાં આવી છે. ક્યારેક એવું બને કે વિવેચકના ચિત્તમાં એવા સળંગ વિષયવસ્તુ ન હોય પણ પાછળથી વિષયવસ્તુની સમાનતાને આધારે લેખો ગ્રંથસ્થ કરવામાં આવે. 'નવી ટૂંકી વાર્તાની કળામીમાંસા' આવો એક

સળંગ વિવેચનગ્રંથ છે. કિશોર જાદવે એક ગંભીર અને જવાબદાર વાર્તાકારની હેસિયતથી માત્ર વાર્તાઓ જ લખી નહીં પણ વાર્તાઓ વિશે પણ લખ્યું છે. પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેના ગંભીર ચિંતન અને ઉત્તમ પ્રયોગશીલ વાર્તાઓના મર્મઘટનમાંથી આવા ગ્રંથની પ્રાપ્તિ થઈ શકી છે. તેમની આ વિચારણા ઉપર આધુનિક દાર્શનિક વિચારધારાનો (અસ્તિત્વવાદ), ઓર્તેગા ગેસેટ જેવા ચિંતકની કળાવિભાવનાનો અને નવી વાર્તાવિભાવનાનો મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રભાવ ઝીલાયો છે. તેમના આ ગ્રંથ પાછળ ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે આધુનિક ગુજરાતી વાર્તા પ્રત્યેના અસહિષ્ણુતાભર્યા પ્રત્યાઘાતો અને પરંપરાગત વાર્તા વિશેના તેમના પોતાના અસંતોષે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. તેમની ટૂંકી વાર્તાની (અથવા સાહિત્યકૃતિની) વિભાવના નવ્યવિવેચનને અનુરૂપ છે : 'કોઈ પણ કળાકૃતિને તેનું અંતર્ગત સૌંદર્ય ધરાવતો એક એવો કળાપદાર્થ આપણે લેખીએ છીએ કે જેની પ્રકૃતિનું પૃથક્કીય પરીક્ષણ કરી શકાય–તેનો અર્થ એવો થતો નથી કે કૃતિની તેના સર્જક–વ્યક્તિત્વના યા તો તેના સમયના કોઈ સનાતન સત્યના પ્રક્ષેપણ તરીકે જ ગણના કરવી, બલકે કૃતિનું તે 'કૃતિ' લેખે જ, તેનાં સર્વ ઘટક અંશોના અસરકારક સંયોજન તરીકે, તેની પોતીકી સંશ્લિષ્ટતા સહિતની 'પૃથક્'ની અખિલાઈના બળે તે સ્વયંપર્યાપ્તિતા સિદ્ધ કરે છે તે લેખે ચકાસણી કરવી પડે.' પણ સાથે સાથે અહીં કલાકૃતિની પૂર્ણતામાં ભાવકને સંડોવવામાં આવ્યો છે–'કૃતિનું પૂર્ણ રૂપ તો ભાવક ભાવન કરે ત્યારે પ્રગટે' એવું ગૃહીત સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. આ સિદ્ધાંતચર્ચાની સમાંતરે જો પ્રયોગલક્ષી વાર્તાઓની કૃતિલક્ષી ચર્ચા હોત તો એનું પરિણામ સારું આવત. ક્યાંક હેમિંગ્વે કે સ્ટાઈનબેકની વાર્તાઓ વિશે ઉભડક વિધાનો જોવા મળે છે. સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાની સાથે સાથે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ રાખીને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના અને વિવેચનના પ્રશ્નોની ચર્ચા અહીં જોવા મળશે.

આવા સળંગ ગ્રંથો માત્ર સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા રૂપે જ નહીં પણ ઐતિહાસિક અભિગમ કે તુલનાત્મક અભિગમ રાખીને પણ લખી શકાય છે. ભોળાભાઈ પટેલ 'આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા'માં આ બંને અભિગમને સાથે રાખીને ચાલે છે. આરંભે આધુનિકતાની વિભાવના વર્ણનાત્મક અને મૂલ્યવાચક ભૂમિકાએ ચર્ચીને ગુજરાતી ભાષામાં આધુનિક કવિતાનો ઉદ્દ્ભવ ક્યાંથી થયો તે તપાસીને બંગાળી, અસમિયા જેવી ભારતીય ભાષાઓની આધુનિક ગુજરાતી કવિતાની આલોચના કરે છે. આને કારણે ગુજરાતી સાહિત્યના અભ્યાસીને તુલના માટેની એક તક મળે છે. કદાચ પરભાષીઓ આવો તુલનાત્મક અભિગમ આપણી સરખામણીમાં બહુ ઓછો અપનાવે છે. જો કે ભોળાભાઈ પટેલનો

વિવેચના દાર્શનિક સ્તરે રહીને પ્રશ્નોની માંડણી કરવાને બદલે પરિચયાત્મક, આસ્વાદાત્મક માંડણી કરવાનું વધારે પસંદ કરે છે. પ્રમોદકુમાર પટેલ 'અનુભાવન'માં સિદ્ધાન્તચર્ચા અને ઐતિહાસિક ચર્ચાને સમાવે છે. એ રીતે કલ્પન, પ્રતીક, ભાષા જેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ દૃષ્ટાંત ચર્ચે છે. પ્રતીકની સિદ્ધાન્તચર્ચાની સરખામણીમાં દૃષ્ટાન્તોને આધારે કરવામાં આવેલી ચર્ચા ફિક્કી લાગે છે. પણ આ કાવ્યવિવેચનોમાં જે વૈચારિક ઊહાપોહ છે તે ચન્દ્રકાન્ત શેઠના 'કવિતાની ત્રિજ્યા'માં જોવા મળતો નથી. ભિન્ન ભિન્ન પ્રયોજનોથી લખાયેલા આ નિબંધોમાં અભિગમોની ભિન્નતા છે તથા તેમના સર્જનમાં જે પ્રકારની આધુનિકતાનો પુરસ્કાર કરવામાં આવે છે તેવી આધુનિકતા વિવેચનવિષયક લખાણોમાં ઓછી જોવા મળે છે તેને પરિણામે કેટલાક વિષયોની ચર્ચામાં ચર્વિતચર્વણ જેવું લાગશે. દા. ત. કાવ્ય અને ગેયતા, કવિવ્યક્તિત્વ અને કવિતા વચ્ચે કાર્યકારણની શૃંખલા. ક્યારેક કોઈ મુદ્દાની ચર્ચા કવિ તરીકેના પોતાના અનુભવને આધારે માંડવામાં આવી છે દા. ત. કવિની સમાજાભિમુખતાની ચર્ચા. પરંપરાનિષ્ઠ કૃતિઓના અને આધુનિક કૃતિઓના આસ્વાદોની તુલના કરતાં જણાશે કે કવિ સમકાલીન કવિઓની ચર્ચા વધુ સારી રીતે કરી શકે છે.

ગુજરાતી જ નહીં પણ અન્ય ભાષાઓનો વિવેચનામાંય કથાસાહિત્યની વિવેચના-કાવ્યવિવેચનની તુલનામાં ઊણી ઊતરે છે. ઘણી વાર વિવેચનાના આધાર રૂપ સર્જનની કક્ષા ઊતરતી હોય તો પણ આમ બનવાનો સંભવ છે. કેટલાક પ્રશ્નો વિશે ગુજરાતી વિવેચને બહુ ઓછો વિચાર કર્યો છે અને એમાંનો એક પ્રશ્ન છે કથાસાહિત્યના વાસ્તવને લગતો. વાસ્તવવાદી સાહિત્ય જ્યારે સર્જાતું હતું ત્યારે ગુજરાતી વિવેચન આ પ્રશ્નની ચર્ચા કરવા સજ્જ ન હતું અને પછી આધુનિકતાના મંડાણે પ્રતીકવાદી ધારાની તુલનાએ વાસ્તવવાદી ધારાને નીચલી કક્ષાની માની, પરિણામે આ પ્રશ્નની ખાસ્સી ઉપેક્ષા થઈ. જયંત ગાડીત 'નવલકથા, વાસ્તવ અને વાસ્તવવાદ'માં વાસ્તવ વિશેની પશ્ચિમી વિચારણાને દોહન રૂપે ગુજરાતીમાં પહેલી વાર રજૂ કરે છે. પાછળથી સતીશ વ્યાસ આ વિષય અંગેની ચર્ચા વાસ્તવવાદને કેન્દ્રમાં રાખીને કરે છે. ગુજરાતી નવલકથાના કેટલાક નમૂનાઓને આધારે ચર્ચા કરતા જયંત ગાડીત 'અસ્તી' કે 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' જેવી કૃતિઓના સંદર્ભે ફરિયાદ કરે છે કે 'સર્જકના અનુભવને રસાનુભૂતિના વિશ્વમાં ફેરવી નાખનાર પર્યાપ્ત સામગ્રી નથી...' કૃતિના ઘટક અંશોનું આ વિશિષ્ટ સંયોજન લેખકની સિસૃક્ષાની કે લેખકની આંતરિક અનિવાર્યતાની નીપજ કરતાં વિશેષ બુદ્ધિની નીપજ છે.' વિવેચકનો અભિગમ રૂપરચનાવાદની નિકટનો છે કારણ કે તેઓ કૃતિના સ્થૂળ પુદ્ગલની, ઘટકોની સાભિપ્રાયતાની,

ઘટકોનાં રસકીય પ્રયોજનોની વાત કરે છે, પણ આવો વિષય તેમણે સળંગસૂત્ર રીતે ચર્ચ્યો હોત તો વધુ ઉપકારક થાત. પરદેશી વાસ્તવવાદ અને ભારતીય વાસ્તવવાદ કઈ રીતે જુદા પડે છે, તેની ચર્ચા પણ આવા સળંગસૂત્ર ગ્રંથમાં શક્ય બનતી હોય છે, જેમણે આ દિશામાં વધુ અભ્યાસ કરવો હોય તેમણે લુકાચનું 'સ્ટડીઝ ઇન મૉડર્ન યુરોપીઅન રિઅલિઝમ' વાંચવું. ક્યારેક એમ લાગે કે કથાસાહિત્યની પરંપરાગત ચર્ચાવિચારણાઓ પણ આપણે ઝાઝી કરી શક્યા નથી. આવા સંજોગોમાં રમેશ દવેનો વિવેચન સંગ્રહ 'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્ર નિરૂપણ' આવકાર્ય ગણાય. ગુજરાતી વિવેચનના સંદર્ભે વિષયપસંદગીમાં તાજગી છે પણ અવતરણોના ભારણ નીચે મોટે ભાગે લેખકનું વક્તવ્ય દટાઈ જાય છે. નવલકથાના ચરિત્રચિત્રણ વિશે થોડી સંદિગ્ધતા પ્રવર્તે છે. 'જીવતાં ભેરી જાય' એવાં પાત્રોની લાક્ષણિકતા દર્શાવીને ગાંધીયુગીન નવલકથાઓનાં 'ખીબાંઢાળ પાત્રો'ની અનિચ્છનીય પરંપરાઓ જન્મ્યાની ફરિયાદ પણ આ વિવેચક કરે છે. વ્યક્તિગત પાત્ર અને પ્રતિનિધિ પાત્રની વિભાવનાઓ ગુજરાતી વિવેચનમાં હજુ જાણે સ્પષ્ટ ન હોય એવું ચિત્ર ઉપસ્યું છે. પણ નવલકથામાં 'ટાઈપ'–પ્રતિનિધિ પાત્રોને કારણે અનિચ્છનીય પરિસ્થિતિ જન્મતી નથી. વ્યક્તિલક્ષી અભ્યાસોમાં હર્ષદ ત્રિવેદીએ બ. ક. ઠાકોર વિશે મહત્ત્વપૂર્ણ કાર્ય બજાવ્યું છે.

આ દાયકામાં થયેલી સંપાદનપ્રવૃત્તિને પણ વિવેચનના એક ભાગ રૂપે જ જોવી જોઈએ. આદર્શ તરીકે દરેક સંપાદન પાછળ એક દૃષ્ટિ, એક ચોક્કસ અભિગમ રહેલા હોવા જોઈએ. દા. ત. આ સમય દરમિયાન નરેશ વેદ અને બાબુ દાવલપુરા સં. 'ગુજરાતી કથાવિશ્વ' કથાસાહિત્યની વિવેચનાનો એક નમૂનારૂપ ગ્રંથ છે. આ સંપાદકોએ એવો આગ્રહ રાખ્યો હતો કે જે તે વિવેચકે રૂપરચનાવાદી દૃષ્ટિબિંદુ ધ્યાનમાં રાખીને નવલકથાની ચર્ચા કરવી. પણ આ બધા લેખોમાંથી પસાર થયા પછી એમ લાગે કે મોટા ભાગના ગુજરાતી વિવેચકોને કથાસાહિત્યમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમ કેવી રીતે પ્રયોજવો તેની જાણ નથી. આમાંથી સાદો બોધપાઠ એ લેવાનો કે આ પ્રકારના અભિગમોની સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા અને કૃતિલક્ષી ચર્ચા ગુજરાતી ભાષામાં હજુ સ્પષ્ટ આકાર ધારણ કરી શકી નથી. પશ્ચિમની કેટલીક અજાણી વિચારણાઓનો પરિચય કરાવવાના આશયથી સુરેશ જોષીએ 'જાનન્તિ યે કિમપિ'નું સંપાદન કર્યું. અને એને પરિણામે ગુજરાતી વાચકોને માર્ક્સવાદી વિચારણાનો પરિચય થયો. એવી જ રીતે, ભીખુભાઈ પારેખે 'માર્ક્સવાદી સાહિત્યકળામીમાંસા'નું મહત્ત્વપૂર્ણ સંપાદન કર્યું. સાહિત્યના ઇતિહાસને મદદરૂપ થાય એ પ્રકારની સંપાદનપ્રવૃત્તિ પણ ચાલતી રહેવી જોઈએ. સુમન શાહ સંપાદિત 'આઠમા દાયકાની કવિતા',

સાહિત્ય-સામયિકો

રમણ સોની

થોડાંક વર્ષો પહેલાં આપણા એક પ્રતિષ્ઠિત સાહિત્યસામયિકના સંપાદક સાથે પત્રવ્યવહાર થયેલો. સંપાદક આપણા એક પીઢ સર્જક-વિવેચક પણ છે, એટલે સંપાદિત થતી સામગ્રીની ગુણવત્તા વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરીને મેં સંપાદનના એમના અનુભવો ને એમનો દૃષ્ટિકોણ જાણવા પ્રયત્નો. એમના પ્રેમપૂર્ણ ઉત્તરમાં એક લાક્ષણિક વાત એ હતી, કે, 'કૂવામાં હશે તે હવાડામાં આવશે.'

એક રીતે તો એમની વાત સાચી હતી. આપણા સાહિત્યલેખનનું જેવું ચિત હશે એવું સામયિકના પાને -ચમકવાનું. સામયિકની શોભા-અશોભા આખરે તો લેખકોથી દેખાવાનાં. પરંતુ થોડોક ફેરવિચાર કરતાં તરત બીજા પ્રશ્નો પણ જાગવાના : શું સાહિત્ય-સામયિક એ, જે કંઈ છપાય છે એનું પ્રકાશન-ક માત્ર છે? સંપાદકે શું હવાડા ભરવાનું કર્તવ્ય જ બજાવવાનું રહે છે? સામયિકોનાં પાનાં પર આવતાં જ સાહિત્યલેખન એક સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું રૂપ ધારણ કરે છે; તો આ પ્રવૃત્તિની વિશિષ્ટ મુદ્રા રચવા માટે સંપાદકે કોઈ મથામણ કરવાની કે નહીં? સમયનાં બિંદુઓ પર અંકિત થયે જતા, વિવિધ

ક્ષમતા-લાક્ષણિકતાવાળા, લેખનનો વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિન્દુકેન્દ્રી કોઈ આલેખ રચાઈ રહે એવું આયોજન કરવું. એ સંપાદકના કાર્યક્ષેત્રમાં આવે કે કેમ? 'જે છે તે આ છે' – એ પ્રકારનો સાક્ષીભાવ કેળવવાને બદલે જાતસંડોવણીથી સાહિત્યિક આબોહવાને જીવંત, તાજગીવાળી, ગતિપ્રેરક બનાવે એવા સ્તરે પોતાની સંપાદકીય કામગીરીને પ્રયોજતા રહેવાની ભૂમિકા (રોલ) એ ભજવી શકે?

આ અને આવા બીજા પણ ઘણા પૂછી શકાય એવા પ્રશ્નો પાછળની અપેક્ષા સંતોષાઈ હોય એવું આપણા સાહિત્યના લાંબા સમયપટમાં અવારનવાર બનતું રહ્યું છે. સાહિત્યિક પત્રકારત્વની ઊજળી પરંપરા આપણે ત્યાં રહી છે. નવલરામે પ્રત્યક્ષ વિવેચનથી આરંભ કર્યો એ શુભ ચિહ્ન હતું – એમના સ્પષ્ટ ને પારદર્શી પ્રતિભાવોમાં કૃતિમૂલ્યાંકન અને કૃતિભાવક-સેતુ એવાં બંને વાનાં સિદ્ધ થતાં હતાં. એ પછી 'સુદર્શન' 'વસંત' 'વીસમી સદી' 'પ્રસ્થાન' 'કૌમુદી – માનસી' 'કુમાર' 'સંસ્કૃતિ' 'ક્ષિતિજ' 'ગ્રંથ' આદિએ સાહિત્યસર્જન અને સાહિત્યવિચારને ક્ષેત્રે – તેમજ વ્યાપકભાવે ચિંતન અને કળાને ક્ષેત્રે – કેટકેટલી વિભિન્ન મુદ્રાઓવાળાં સંચલનો પ્રગટાવ્યાં! સાહિત્યક્ષેત્રે જન્મેલાં પરિવર્તનો-આંદોલનોનું મુખ્ય કર્તૃત્વ ભલે કોઈ યુગપ્રવર્તક સાહિત્યકારનું રહેતું હોય પણ એમને પ્રસારવા-દઢાવવાં ને વેગવંત કરવામાં તો સામયિકોએ જ મહત્ત્વની ભૂમિકા ભજવી હોય છે. ક્યારેક પ્રેરક-પ્રવર્તક બળ તરીકે પણ એમણે ગજું કાઢ્યું હોય. કોઈ અભ્યાસી આપણી સમગ્ર સામયિક પ્રવૃત્તિના પ્રકાશમાં આપણા રૂઢ સાહિત્યઇતિહાસોને જોઈ વળવાનું મહત્ત્વાકાંક્ષી કામ ઉપાડે તો, સંભવ છે કે, સમયની કેટલીક આનુપૂર્વીઓને બદલી નાખતી, અનેક પરિમાણી ગતિવિધિઓને ઉભેરી આપતી મોટી સંશુદ્ધિ સાંપડે.

સામયિકોનું યોગદાન તપાસતા કોઈ વ્યાપક વિગતવાર અભ્યાસો આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ થયા છે – થોડુંક કામ થયું હોય એનુંય કોઈ સાતત્ય તો રહ્યું નથી. જૂનામાં જૂનાં પુસ્તકો કોઈ લાઇબ્રેરીને કોઈક ખૂણે સંઘરાયેલાં મળે, પણ સામયિકોની પૂરી જાળવણીની દરકાર આપણે કરી નથી – એટલે મૂલ્યવાન સામયિકોની પણ અખંડ ફાઈલો તો દુર્લભ જ રહી છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં વાર્ષિક સમીક્ષાઓ અને દાયકાની પ્રવૃત્તિઓનાં સર્વેક્ષણો કરવાના પ્રયત્નો થયા છે એમાં પણ ક્યાંક જ સામયિકપ્રવૃત્તિની નોંધ લેવાઈ છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીએ ફેલોશીપથી કરાવેલા સામયિકસૂચિ-અભ્યાસોમાં 'સમાલોચના' 'જ્ઞાનસુધા' અને 'બુદ્ધિપ્રકાશ' વિશે સામગ્રીલક્ષી વર્ગીકરણ

પ્રકારનું કામ થયું છે એ પણ ઘણું ઉપયોગી ગણાય એવી આપણી સ્થિતિ છે. કોઈ મહત્ત્વના સામયિકને લઈને એના સાહિત્યિક – ઐતિહાસિક પરિવેશ સમેત એના સર્વાંગીણ પ્રદાન વિશે સઘન અને બહુપરિમાણી અભ્યાસ થવા કે કોઈ એક સમયગાળાની સામયિકપ્રવૃત્તિ વિશે એવો જ સઘન ને બહુપરિમાણી અભ્યાસ થાય એ ખૂબ જ જરૂરી છે. અલબત્ત, એમાં ઘણા સમય-શ્રમનો તથા વિભિન્ન તંતુઓને સંકલિત કરી આપનારી શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનો ખપ પડે. આવા અભ્યાસોને ઉપયોગી નીવડે એવાં સર્વેક્ષણો પણ થવાં જોઈએ. એ પણ એક મોટું, સર્વ વિગતોને આવરીને વર્ગીકરણ કરી આપતારું કામ બની રહે.

અહીં, નવમા દાયકાની સામયિક-પ્રવૃત્તિ વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણો આપવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

૨.૧

છઠ્ઠા દાયકાના અંતભાગમાં અદ્યતનતાની દિશામાં આપણા લેખકો પ્રયોગતત્પર બનેલા. એ પ્રયોગશીલતાએ વેગ પકડવા માંડ્યો ત્યારે એના એક મહત્ત્વના પરિણામરૂપે, એ પ્રયોગશીલતાનો હિસાબ આપવા ઘણાં સાહિત્યસામયિકો પ્રગટ થવા માંડ્યાં. તત્કાલીન સાહિત્યલેખન તેમજ સામયિકપ્રવૃત્તિ સામેના વિદ્રોહ રૂપે ('કૃતિ, સંસ્કૃતિ નહીં'); સાહિત્યસર્જન અને સાહિત્યવિચારમાં કશુંક નવું કહેવા-ઉમેરવાના એક પ્રામાણિક તંત રૂપે; અદ્યતન ક્લાસિક્સ સાથેની ગાઢ નિસબત રૂપે; નવીનતાની તાલાવેલી રૂપે ને કંઈક મુગ્ધ ઉત્સાહ રૂપે – એમ અનેક પ્રયોજનોથી નાનાં-મોટાં, વિલક્ષણ કદનાં, ચોપાનિયા જેવાં, ઇન્લૅન્ડ લેટર સુધ્ધાંનો માધ્યમ લેખે ઉપયોગ કરતાં, મુદ્રિત નહીં તો સાયક્લોસ્ટાઇલ રૂપે પ્રગટ થતાં સામયિકોથી સાતમો દાયકો ઉભરાવા માંડ્યો હતો. ક્યાંક પૂરી સમજથી તો ક્યાંક કાચી-કોરી સમજથી પ્રેરાઈને 'લિટલ મૅગેઝિન્સ'નો વાયરો ફુંકાયો હતો. અમુક અર્થમાં એ પ્રભાવક આંદોલન હતું. વાતાવરણને એણે ગતિમાન ને ઉત્તેજિત તો કરેલું જ. એના તીવ્ર પ્રકાશમાં પ્રૌઢ અને રૂઢ સામયિકોની મુદ્રા પણ સ્પષ્ટ વરતાવા માંડી હતી ને આ નવી છાલકોથી એ પણ થોડાંક છંટાયેલાં હતાં.

પણ આઠમો દાયકો ઓટનો આવ્યો. એનાં ઊંડાં ને પૂરાં કારણો તો વિગતવાર અધ્યયન–સંશોધનથી જ હાથ લાગે. પણ કેટલાંક કામચલાઉ અનુમાનો કરી શકાય : પોતાનું પ્રયોજન પૂરું થતાં સંપાદકે સામયિક સમેટી લીધું હોય, પ્રયોગલક્ષી વલણો સ્થિર થતાં ઝુંબેશો અટકી કે વિરમી હોય એની સાથે સામયિક પણ વિરમ્યું હોય, ને સૌથી મોટી વાસ્તવિકતા તો આર્થિક મુશ્કેલી,

જેણે આખીય પ્રકાશન-પ્રવૃત્તિ પર અસર પાડી. જે હોય તે. 'મિલાપ' 'સંજ્ઞા' 'રૂ' 'કૃતિ' 'સાહિત્ય' 'ઊહાપોહ' 'કિમપિ' જેવાં ઘણાં સામયિકો બંધ પડ્યાં; 'નવનીત' અને 'સમર્પણ' સંયુક્ત થયાં; દાયકાને અંતે 'સંસ્કૃતિ' માસિકમાંથી ત્રિમાસિક બન્યું; ચોપાનિયાં રૂપે પ્રગટતાં હતાં એ તો નોંધ લેવાય એ પહેલાં જ ખરી પડ્યાં.

વિચારમાં પડી ગયેલા સાહિત્યરસિકોને નવમા દાયકાએ તો આઘાત પણ આપ્યો. ૧૯૮૪ના અંતે ઉમાશંકર જોશીએ 'સંસ્કૃતિ'ને સમેટી લીધું, પોતાની એક સાહિત્યપ્રવૃત્તિના વિરામ રૂપે. કારણ આર્થિક તો હતું જ નહીં. ૧૯૮૬માં, મજબૂત વ્યવસ્થાતંત્ર ધરાવતું ને પ્રભાવક નીવડેલું એકમાત્ર સમીક્ષા-સામયિક 'ગ્રંથ' પણ બંધ થયું. ઠીકઠીક મોટા પ્રમાણમાં પુસ્તક-પ્રકાશન કરતી એસ. એન. ડી. ટી. યુનિવર્સિટીએ આ દાયકામાં 'વિવેચન' શરૂ કર્યું પણ એ માંડ બે-અઢી વર્ષ ચાલુ રહ્યું. ભાષાવિજ્ઞાનવિષયક લેખ-સામગ્રીની (અને આવા વિષયના વાચકોની પણ) ખેંચ વરતાતાં પરિષદનું 'ભાષાવિમર્શ' ૧૯૮૩થી સંશોધન-વિવેચન તરફ વળી જઈને છેવટે, દાયકાને અંતે, બંધ થયું. 'ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યના અનુવાદ'ના સામયિક રૂપે, અનુક્રમે અંગ્રેજી અને ગુજરાતીમાં પ્રગટ થતું, સુરેશ જોશી સંસ્થાપિત 'સેતુ' ૧૯૮૪માં શરૂ થઈ દાયકાના અંત તરફ જતાં બંધ પડ્યું. ૧૯૮૬ના અંતે, ગુજરાત વિદ્યાપીઠના નેજા હેઠળ ચાલતું 'વિદ્યાપીઠ' બંધ થયું. (હમણાં, ૧૯૯૨માં, ૧૯૮૭ના અનુસંધાનથી એ ફરી શરૂ કરાયું છે.) વર્ષોથી કલા-સાહિત્ય-જ્ઞાન-વિજ્ઞાનની રસપ્રદ પણ સમૃદ્ધ ને સુઆયોજિત સામગ્રીથી 'આવતી કાલના નાગરિકો માટે ઘડતરરૂપ' બનેલું 'કુમાર', એવું નમૂનેદાર સંપાદન કરતા બચુભાઈ રાવતના અવસાન (૧૯૮૦) પછી ઠીકઠીક વર્ષો ખેંચાઈને છેવટે ૧૯૮૭માં બંધ પડ્યું—૧૯૯૦માં એને ફરીથી, એની જૂની પરિપાટીના ટેકાઓથી, ઊભું કરાયું છે. આમ મહત્ત્વનાં ગણાય એવાં ઠીકઠીક સામયિકો બંધ થયાં એ ચિંતાનો વિષય છે.

પહેલી ચિંતા તો એ થાય કે સાહિત્યનાં સામયિકોનો આપણને ખપ જ નથી? એ ચાલે એમની ગરજે, એમના જોખમે ચાલવું હોય તો—એવી ઉદાસીનતા ઘર કરવા માંડી છે? વળી, વર્તમાનપત્રોનો અને વ્યાપક રસનાં લોકપ્રિય સામયિકોનો ફેલાવો વધતો ચાલ્યો છે તો સાહિત્યના સામયિકોની બાબતમાં વ્યસ્ત પ્રમાણવાળી સ્થિતિ કેમ સરજાઈ? 'વાંચી લો—સમય પસાર કરી દો—અને ફેંકી દો' એવી 'ફ્રોઅવે' સંસ્કૃતિના હવાલે આપણે પહોંચી ગયા છીએ?

– આવાં ચિંતા ને ચિંતન ચાલવાનાં, પરિણામ શૂન્ય. સાહિત્યરસિક 'વર્ગ' ઓછો જ છે એવું (–અને ઓછો જ હોય, એવું પણ–) સ્વીકારી લેવાનું. એ સ્વીકારી લઈએ ત્યારે પણ, એવા નાના સમૂહમાંય સામયિકો ખરીદીને વાંચવાની વૃત્તિ ઘટતી જાય છે એનું શું? ગુજરાતી સાહિત્યને વિષય તરીકે લેનારા વિદ્યાર્થીઓ કૉલેજોમાં મોટા પ્રમાણમાં વધતા જાય છે, ગુજરાતીના અધ્યાપકો પણ વધ્યા છે. લેખકોની સંખ્યા પણ વધી છે. એ બધાની ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન ન ઉઠાવીએ – પણ એ સૌ સાહિત્યના રસિકો, ઓછામાં ઓછું, સાહિત્યમાં જિજ્ઞાસા ધરાવનારા છે એવું તો માની શકાયને? તો શું ઉત્તમ સામયિકો એમની પણ જરૂરિયાતનો ભાગ નથી? ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રગટ થતાં પુસ્તકોની સરેરાશ કિંમત કરતાં મૅગેઝિનોનું સરેરાશ લવાજમ ઓછું હોય છે. તેમ છતાં ગ્રાહકસંખ્યા કેમ તૂટતી જતી હોય છે? ને અંતે સામયિકો કેમ લોપ પામે છે?

૨.૨

આવી વિકટ સ્થિતિ છતાં આ દાયકામાં નવાં સામયિકો પણ શરૂ થયાં છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીએ એના મુખપત્ર રૂપે, ૧૯૮૪ થી 'શબ્દસૃષ્ટિ' માસિક શરૂ કર્યું. ચારુતર વિદ્યામંડળનું મુખપત્ર 'વિદ્યાનગર' ૧૯૮૬થી, સાહિત્યની દિશા ગ્રહણ કરીને 'વિ' નામે કલ્પોત્તર રૂપ ધારણ કરે છે – એ અર્થમાં એને નવું સાહિત્યસામયિક ગણવું જોઈએ. પાર્શ્વ પ્રકાશને હાઉસ મૅગેઝિનની કેટલીક નિયત સરહદોથી બહાર નીકળતું 'એવના' (૧૯૮૭થી) શરૂ કર્યું. આ બધાંને તો કોઈ ને કોઈ સંસ્થાનું છત્ર છે એટલે એના પોષક્ષેમની ચિંતા ન હોય. પણ બીજાં બે સામયિકો તો કેવળ વ્યક્તિગત સાહસરૂપે શરૂ થયાં – મફત ઓઝાના સંપાદનમાં અમદાવાદથી 'તાદર્થ્ય' (૧૯૮૬) અને ભરત નાયકના સંપાદનમાં મુંબઈથી 'ગદ્યપર્વ' (૧૯૮૬).

બે મહત્ત્વપૂર્ણ વાર્ષિકો પણ આ દાયકામાં આરંભાય છે: 'સદ્ભાવ' પ્રકાશનના નેજા હેઠળ, સુરેશ જોશી સંપાદિત 'સાયુજ્ય'નો પહેલો અંક ૧૯૮૩માં પ્રગટ થયેલો. એનો બીજો અંક ૧૯૮૫માં મળ્યો. આ દાયકામાં એનો ત્રીજો અંક સુલભ નથી બનતો, પણ એ વિરમી ગયું નથી. ત્રીજો અંક પ્રગટ થશે એવી જાહેરાત ૧૯૮૯ના અંતે થઈ છે. પાર્શ્વ પ્રકાશન તરફથી, સુમન શાહના સંપાદનમાં, સમીક્ષા વાર્ષિક રૂપે 'સન્ધાન' ૧૯૮૫થી આરંભાયું છે. ૧૯૮૬માં બીજો ને પછી ૧૯૮૭–૮૮ના સંયુક્ત અંક રૂપે ત્રીજો અંક થયો. ચોથો અંક આ દાયકામાં મળ્યો નથી પણ એ થશે જ એ અંગે એના પ્રકાશક પણ

કૃતનિશ્ચયી છે. વાર્ષિકોની પણ આવી અનિયમિતતા પાછળ દુર્નિવાર કારણો છે એટલે એ સામે ફરિયાદ કરવાની ન હોય. નોંધપાત્ર તો એ છે કે આવશ્યક અને ઉત્તમ-સાહિત્યપ્રવૃત્તિ માટે, પ્રકાશકો થઈનેય આર્થિક નુકસાન વેઠવાની તૈયારીવાળા પણ એકબે જણ છે. એથી આશ્ચર્ય થાય છે એનું કારણ તો બીજું એક આશ્ચર્ય છે, કે, સાહિત્યના કુંડાળામાં આવી જાય એવા સંખ્યાબંધ લેખકો–અધ્યાપકો–વિદ્યાર્થીઓમાંના મોટાભાગના તો સામયિકો ખરીદીને (કેટલાક તો બીજાએ ખરીદેલાં સુધ્ધાં) વાંચવાની બાબતમાં ભારે નિઃસ્પૃહી છે. આવાં આશ્ચર્યોમાંથી એક વિધાયક તારણ એ નીકળે છે કે ગમે તેવી પરિસ્થિતિમાં, ચિંતા કરાવીને પણ, સાહિત્યસામયિકો તો રહેવાનાં જ. એમનાં જન્મ-મરણ આખરે તો ઐતિહાસિક વિગતો રહી જવાનાં – એ જે આપી ગયાં ને કરી ગયાં, કે કરી રહ્યાં છે એનો મહિમા વિશેષ રહેવાનો.

૩.૧

આ દાયકામાં, સાહિત્યનું પૂરેપૂરું કે મુખ્યભાવે પ્રતિનિધિત્વ કરનારાં નોંધપાત્ર સામયિકોની સંખ્યા પચીસની આસપાસ રહી છે. એમાંનાં દસ જેટલાં તો કોઈ એક વિષય-વિશેષને વરેલાં છે – કેવળ કવિતાનાં કે ગદ્યનાં કે વિવેચનાદિનાં. બાકીનાંમાંથી મોટા ભાગનાં સર્જન-વિવેચનનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કૃતિઓને પ્રગટ કરનારાં વ્યાપક રૂપનાં છે. એથીય વ્યાપકભાવે સાહિત્ય ઉપરાંત જ્ઞાનવિજ્ઞાનના ઘણા વિષયોની રસપ્રદ પણ ગંભીર સ્વરૂપની સામગ્રી પ્રગટ કરતાં બે-ચાર સર્વદેશીય સામયિકો સાહિત્યને મુખ્યતા આપતાં રહ્યાં છે.

૩.૨

લગભગ દોઢસો અંકો સુધી પહોંચેલા 'કવિતા' દ્વૈમાસિકે એના આરંભકાળે જ બતાવેલી બે ખાસિયતો આજ સુધી ટકાવી રાખી છે: સુંદર ને સુઘડ, કંઈક વૈભવી લાગે એવું નિર્માણ અને કવિતાની ગુણવત્તા વિશે અતિ ઉદાર વલણ. નવલકથાને પણ લોકપ્રિય સાહિત્યપ્રકાર ગણાવવાનું ન ગમે એવા સમયમાં આ સામયિકે કવિતાને લોકપ્રિયતાની કોટિએ પહોંચાડી. આ પ્રેરકતાએ, દલપતરામે કહેલા એક પ્રસન્નોદ્‌ગારની યાદ તાજી કરાવી દીધી: 'ગામગામ ઠામઠામ કવિતા કવિતા દિસે, વસંત સમયે જેવી પુષ્પતણી પાક છે.' વિશેષાંકોની વૈભવ-સમૃદ્ધ પરંપરા ધરાવનાર 'કવિતા'એ આ દાયકામાં 'પ્રવાસકથા વિશેષાંક' આપ્યો એ, અને 'મેઘદૂત'ના કીલાભાઈ ઘનશ્યામના જાણીતા અનુવાદનું પુનર્મુદ્રણ (નવે.-ડિસે. ૮૭) કરી અલભ્ય કૃતિને સુલભ કરી આપી એ – વિશેષ નોંધપાત્ર

છે. અંગ્રેજી ને સંસ્કૃત કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો, વિદેશી કવિઓની ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદો, નાના-મોટા લગભગ દરેક કવિના ફોટોગ્રાફ, હસ્તાક્ષર વિશેષાંક, આકર્ષક મુદ્રણસજ્જા ને ઉપરણું – એવાં લાક્ષણિક અંગોથી 'કવિતા'એ સામયિકનું એક મહત્ત્વનું કર્તવ્ય બજાવ્યું છે – તાજગી ને જિજ્ઞાસા પ્રેરવાનું. આવી વિવિધરંગી સજાવટમાં સંપાદકનાં કલ્પનાશીલતા ને આયોજનશક્તિ ઉત્તમ રીતે પ્રયોજાયાં છે પણ એક અગત્યનું સાધન લગભગ વણવપરાયું રહ્યું છે – સંપાદકની કાતર.

'ઋતુપત્ર' રૂપે (અંગ્રેજી માસને બદલે ભારતીય ઋતુ અનુસાર) પ્રગટ થતા 'કવિલોક' મુદ્રણસજ્જા આદિની સુઘડતા બાબતે રાજેન્દ્ર શાહે નિર્મેલી વિશિષ્ટતા ધીરુ પરીખના સંપાદનમાં ટકાવી રાખી છે. મુખ્યત્વે તો સરસતી ગુજરાતી કવિતા (ને અન્યભાષી કવિતાના અનુવાદો) પ્રગટ કરવા ઉપરાંત થોડાંક પાનાંમાં કવિતા વિશેના સૈદ્ધાન્તિક રૂપના ટૂંકા લેખો ને નોંધો, કાવ્યાસ્વાદો, કવિ-પરિચયો અને ટૂંકાં અવલોકનો એવી સામગ્રી પણ પ્રગટ કરતું આ સામયિક નવોદિતોને વિશેષ ઉપયોગી નીવડવાની જરૂરી કામગીરી બજાવે છે. નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા કવિઓની સર્જકતાનો પરિચય કરાવતી શ્રેણી જેવા વિભાગો એના નોંધપાત્ર અંશો છે તો ગ્રંથાવલોકનો (ક્યારેક અવલોકનીય ગ્રંથોની પસંદગી પણે) નબળાં રહી જાય છે.

વ્યાપક રસની વાર્તાઓનાં સ્વતંત્ર સામયિકો આપણે ત્યાં ચાલ્યાં છે પણ પ્રયોગશીલ વાર્તા ને ગદ્યનું અલાયદું સામયિક ન હતું. ત્રૈમાસિક 'ગદ્યપર્વ'થી એ ખોટ પુરાઈ પહેલા અંકમાં જ એનાં સ્વરૂપ ને ધ્યેય સ્પષ્ટ કરાયેલાં: 'સાહિત્યસર્જનના નૂતન આવિષ્કારોને પ્રમાણતું, રસકીય ગુણવત્તાને વરેલું આ સામયિક ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા, લઘુ નવલના અંશો, લલિત નિબન્ધો, સર્જનાત્મક ગદ્યખંડો ઉપરાંત સંસ્કૃત-પ્રાકૃત – જૂની ગુજરાતી-માંથી ચરિત્ર-કુળ-દૃષ્ટાન્ત-બોધ દંતલોક-શૌર્ય આદિ કથાઓ, દેશવિદેશની અનૂદિત વાર્તા અને ગદ્યખંડને આવકારે છે.' વિખ્યાત ચિત્રકળાકારોની કૃતિઓનાં મુખપૃષ્ઠોથી તેમજ સાફસૂથરા મુદ્રણથી શોભતા આ સામયિકે વાર્તાઓ ઉપરાંત 'ડહેલું' (કાનજી પટેલ) તથા 'કાચિંડો અને દર્પણુ' (બાબુ સુથાર) એ બે નવલકથાઓના, 'કુમ, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા ?' (સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર) તથા 'મોજીલા મણિલાલ' (સુમન ખખ્ખર) એ બે પૂરા કદનાં નાટકોના તેમજ 'ચિત્રકારલેખક વિશેષાંક' – એવા પાંચ વિશેષાંકો આપ્યા. લાભશંકર ઠાકર, મધુ રાય, ગુલામમોહંમદ શેખ જેવાની લાક્ષણિક સર્જકતાવાળી ગદ્યકૃતિઓ પ્રગટ કરી; સ્મરણકથા – વાર્તાના વિશિષ્ટ સંયોજન જેવી 'સ્વૈરકથા'ઓ (હરિકૃષ્ણ પાઠક) – આદિ કૃતિઓ પ્રગટ

કરી, ને એમ નિજી છાપ ઊભી કરી. નવલેખકોની વાર્તાસર્જન વૃત્તિને પ્રેરી. એ માટે સાહચર્ય શિબિરો કર્યા. પણ આ બધામાં ઉત્સવ અને ઉત્સાહનું પ્રમાણ ક્યારેક આવશ્યકતા કરતાં વધ્યું. ને ત્યારે ઘણી વાર, આ આશાસ્પદ સામયિક અપેક્ષાભંગની લાગણી પણ પ્રગટાવી છે. વાર્તાઓમાંની પ્રયોગશીલતા જ્યારે-જ્યારે 'ગદ્યપર્વ'ના જ એક મંત્ર 'સર્જનના નૂતન આવિષ્કારો'ની અવેજીમાં ઊભરાતી રહી છે ત્યારેત્યારે એણે સામયિકના પોતને પણ પાતળું કર્યું છે. ઉત્તમને શોધવાની તત્પરતાવાળો ને સર્જનાત્મક વૈવિધ્યના સ્વીકારની મોકળાશ ધરાવતો હોવા છતાં ગુણવત્તાનાં નિશ્ચત ધોરણોની બાબતે સંપાદક થોડોક દુરારાધ્ય બને એ પણ જરૂરી છે.

૦

સ્વરૂપવિશેષને લક્ષતાં આવાં સામયિકોમાં સર્જનાત્મક સામગ્રી સિવાયની, ભાષા-સાહિત્ય-વિચાર અને વિવેચનની સામગ્રીને પ્રગટ કરતાં સામયિકો – એનું વાચકવર્તુળ તુલનાએ ઓછું હોવા છતાં, વિદ્યાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ – વિશેષ મહત્ત્વનાં રહ્યાં છે. જિજ્ઞાસાની સાથે કંઈક વિશેષજ્ઞતાની પણ અપેક્ષા રાખનારું 'ભાષાવિમર્શ' આ દૃષ્ટિએ વધુ નોંધપાત્ર ગણાય. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ૧૯૭૮થી ૧૯૮૨ સુધીનાં પાંચ વર્ષ એનું દૃષ્ટિપૂર્ણ સંપાદન કરીને એ ક્ષેત્રમાં મૂલ્યવાન પ્રદાન કર્યું છે. આ વિષયમાં આપણે ત્યાં અભ્યાસીઓ જ ઓછા. એમાંના મોટા ભાગના તો ઘણું ઓછું લખનારા. કેટલાક તો ગુજરાતીમાં લખવાની ટેવવાળા નહીં. સંપાદકે એ બધાં પાસે કામ કઢાવ્યું. પોતે પણ લખતા રહ્યા ને એમ ગુજરાતના ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓના અધ્યયનનો હિસાબ મળતો રહ્યો. ઉપરાંત આ વિષયમાં, અમેરિકા આદિમાં થઈ રહેલી અદ્યતન વિચારણા ધરાવતા સંશોધનલેખોના અનુવાદો-દોહનોથી ને વિચારણીય પત્રચર્ચાઓથી એમ ઘણી રીતે આ સામયિકે આપણે ત્યાં અલ્પખ્યાત એવા આ વિષયની અભિજ્ઞતા ઊભી કરવા માટે જિજ્ઞાસા-પ્રેરક ને જિજ્ઞાસા-પોષક મથામણો કરી. તેમ છતાં વાચકોની ને લેખકોની ધીમેધીમે તૂટ પડતી જ રહી. છેવટે ૧૯૮૩થી સામયિકનો ક્ષેત્રવિસ્તાર કરતા રહેવું પડયું – પહેલાં ભાષા-વિજ્ઞાન ઉપરાંત સંશોધન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યશાસ્ત્ર અને પછી સિદ્ધાન્ત-વિવેચન અને પ્રત્યક્ષ વિવેચન સુધી એનો પરિઘ વિસ્તારવામાં આવ્યો. અલબત્ત, ૧૯૯૦ની આસપાસ એનું પ્રકાશન અટકી ગયું ત્યાં સુધી (૧૯૮૩થી બે વર્ષ ચંદ્રકાન્ત શેઠના ને એ પછી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના સંપાદનમાં) વિવેચન-સંશોધનની ઘણી મહત્ત્વની તાત્ત્વિક લેખસામગ્રી એમાં પ્રકાશિત થતી રહી.

છે. અંગ્રેજી ને સંસ્કૃત કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો, વિદેશી કવિઓની ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદો, નાના-મોટા લગભગ દરેક કવિના ફોટોગ્રાફ, હસ્તાક્ષર વિશેષાંક, આકર્ષક મુદ્રણસજ્જા ને ઉપરણું – એવાં લાક્ષણિક અંગોથી 'કવિતા'એ સામયિકનું એક મહત્ત્વનું કર્તવ્ય બજાવ્યું છે – તાજગી ને જિજ્ઞાસા પ્રેરવાનું. આવી વિવિધરંગી સજાવટમાં સંપાદકનાં કલ્પનાશીલતા ને આયોજનશક્તિ ઉત્તમ રીતે પ્રયોજાયાં છે પણ એક અગત્યનું સાધન લગભગ વણવપરાયું રહ્યું છે – સંપાદકની કલમ.

'ઋતુપત્ર' રૂપે (અંગ્રેજી માસને બદલે ભારતીય ઋતુ અનુસાર) પ્રગટ થતા 'કવિલોક' મુદ્રણસજ્જા આદિની સુઘડતા બાબતે રાજેન્દ્ર શાહે નિમેષી વિશિષ્ટતા ધીરુ પરીખના સંપાદનમાં ટકાવી રાખી છે. મુખ્યત્વે તો સરજાતી ગુજરાતી કવિતા (ને અન્યભાષી કવિતાના અનુવાદો) પ્રગટ કરવા ઉપરાંત થોડાંક પાનાંમાં કવિતા વિશેના સૈદ્ધાન્તિક રૂપના ટૂંકા લેખો ને નોંધો, કાવ્યાસ્વાદો, કવિ-પરિચયો અને ટૂંકાં અવલોકનો એવી સામગ્રી પણ પ્રગટ કરતું આ સામયિક નવોદિતોને વિશેષ ઉપયોગી નીવડવાની જરૂરી કામગીરી બજાવે છે. નોબેલ પારિતોષિક વિજેતા કવિઓની સર્જકતાનો પરિચય કરાવતી શ્રેણી જેવા વિભાગો એના નોંધપાત્ર અંશો છે તો ગ્રંથાવલોકનો (ક્યારેક અવલોકનીય ગ્રંથોની પસંદગી પણ) નબળાં રહી જાય છે.

વ્યાપક રસની વાર્તાઓનાં સ્વતંત્ર સામયિકો આપણે ત્યાં ચાલ્યાં છે પણ પ્રયોગશીલ વાર્તા ને ગદ્યનું અલાયદું સામયિક ન હતું. દ્વૈમાસિક 'ગદ્યપર્વ'થી એ ખોટ પુરાઈ. પહેલા અંકમાં જ એનાં સ્વરૂપ ને ફલક સ્પષ્ટ કરાયેલાં: 'સાહિત્યસર્જનના નૂતન આવિષ્કારોને પ્રમાણતું, રસકીય ગુણવત્તાને વરેલું આ સામયિક ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા, લઘુ નવલના અંશો, લલિત નિબન્ધો, સર્જનાત્મક ગદ્યખંડો ઉપરાંત સંસ્કૃત-પ્રાકૃત – જૂની ગુજરાતીમાંથી ચરિત્ર-કુળ-દૃષ્ટાન્ત-બોધ-દંત-લોક-શૌર્ય આદિ કથાઓ, દેશવિદેશની અનૂદિત વાર્તા અને ગદ્યખંડને આવકારે છે.' વિખ્યાત ચિત્રકળાકારોની કૃતિઓનાં મુખપૃષ્ઠોથી તેમજ સાફસૂથરા મુદ્રણથી શોભતા આ સામયિકે વાર્તાઓ ઉપરાંત 'ડહેલું' (કાનજી પટેલ) તથા 'હાચિંડો અને હપ્પણ' (બાબુ સુથાર) એ બે નવલકથાઓના, 'કેમ, મકનજી કયાં ચાલ્યા ?' (સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર) તથા 'મોજીલા મણિલાલ' (ભૂપેન ખખ્ખર) એ બે પૂરા કદનાં નાટકોના તેમજ 'ચિત્રકારલેખક વિશેષાંક' – એવા પાંચ વિશેષાંકો આપ્યા. લાભશંકર ઠાકર, મધુ રાય, ગુલામમોહંમદ શેખ જેવાની લાક્ષણિક સર્જકતાવાળી ગદ્યકૃતિઓ પ્રગટ કરી; સ્મરણકથા – વાર્તાના વિશિષ્ટ સંયોજન જેવી 'સ્વૈરકથા'ઓ (હરિકૃષ્ણ પાઠક) – આદિ કૃતિઓ પ્રગટ

કરી, ને એમ નિજી છાપ ઊભી કરી. નવલેખકોની વાર્તાસર્જન વૃત્તિને પ્રેરી. એ માટે સાહચર્ય શિબિરો કર્યા. પણ આ બધામાં ઉત્સવ અને ઉત્સાહનું પ્રમાણ ક્યારેક આવશ્યકતા કરતાં વધ્યું, ને ત્યારે ઘણી વાર, આ આશાસ્પદ સામયિકે અપેક્ષાભંગની લાગણી પણ પ્રગટાવી છે. વાર્તાઓમાંની પ્રયોગશીલતા જ્યારે-જ્યારે 'ગદ્યપર્વ'ના જ એક મંત્ર 'સર્જનના નૂતન આવિષ્કારો'ની અવેજીમાં ઊભરાતી રહી છે ત્યારેત્યારે એણે સામયિકના પોતને પણ પાતળું કર્યું છે. ઉત્તમને શોધવાની તત્પરતાવાળો ને સર્જનાત્મક વૈવિધ્યના સ્વીકારની મોકળાશ ધરાવતો હોવા છતાં ગુણવત્તાનાં નિમ્ન ધોરણોની બાબતે સંપાદક થોડોક દુરારાધ્ય બને એ પણ જરૂરી છે.

૦

સ્વરૂપવિશેષને લક્ષતાં આવાં સામયિકોમાં, સર્જનાત્મક સામગ્રી સિવાયની, ભાષા-સાહિત્ય-વિચાર અને વિવેચનની સામગ્રીને પ્રગટ કરતાં સામયિકો – એનું વાચકવર્તુળ તુલનાએ ઓછું હોવા છતાં, વિદ્યાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ – વિશેષ મહત્ત્વનાં રહ્યાં છે. જિજ્ઞાસાની સાથે કંઈક વિશેષજ્ઞતાની પણ અપેક્ષા રાખનારું '**ભાષાવિમર્શ**' આ દૃષ્ટિએ વધુ નોંધપાત્ર ગણાય. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ૧૯૭૮થી ૧૯૮૨ સુધીનાં પાંચ વર્ષ એનું દૃષ્ટિપૂર્ણ સંપાદન કરીને એ ક્ષેત્રમાં મૂલ્યવાન પ્રદાન કર્યું છે. આ વિષયમાં આપણે ત્યાં અભ્યાસીઓ જ ઓછા. એમાંના મોટા ભાગના તો ઘણું ઓછું લખનારા. કેટલાક તો ગુજરાતીમાં લખવાની ટેવવાળા નહીં. સંપાદકે એ બધાં પાસે કામ કઢાવ્યું. પોતે પણ લખતા રહ્યા ને એમ ગુજરાતના ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓના અધ્યયનનો હિસાબ મળતો રહ્યો. ઉપરાંત આ વિષયમાં, અમેરિકા આદિમાં થઈ રહેલી અદ્યતન વિચારણા ધરાવતા સંશોધનલેખોના અનુવાદો-દોહનોથી ને વિચારણીય પત્રચર્ચાઓથી. એમ ઘણી રીતે આ સામયિકે આપણે ત્યાં અલ્પખ્યાત એવા આ વિષયની અભિજ્ઞતા ઊભી કરવા માટે જિજ્ઞાસા-પ્રેરક ને જિજ્ઞાસા-પોષક સથામણો કરી. તેમ છતાં વાચકોની ને લેખકોની ધીમેધીમે તૂટ પડતી જ રહી. છેવટે ૧૯૮૩થી સામયિકનો ક્ષેત્રવિસ્તાર કરતા રહેવું પડ્યું – પહેલાં ભાષા-વિજ્ઞાન ઉપરાંત સંશોધન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યશાસ્ત્ર અને પછી સિદ્ધાન્ત-વિવેચન અને પ્રત્યક્ષ વિવેચન સુધી એનો પરિઘ વિસ્તારવામાં આવ્યો. અલબત્ત, ૧૯૯૦ની આસપાસ એનું પ્રકાશન અટકી ગયું ત્યાં સુધી (૧૯૮૩થી બે વર્ષ ચંદ્રકાન્ત શેઠના ને એ પછી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના સંપાદનમાં) વિવેચન-સંશોધનની ઘણી મહત્ત્વની તાત્ત્વિક લેખસામગ્રી એમાં પ્રકાશિત થતી રહી.

થોડાકનો નિર્દેશ કરી શકાય : પોથીના પેદાની ભીલી બોલી પરના ને 'બોલી વિજ્ઞાન' પરના શાંતિલાલ આચાર્યના લેખો, 'સકર્મકતાનું સંઘટન' વિશેનો ઊર્મિ ઘ. દેસાઈનો લેખ ઉપરાંત 'આધુનિકતાવાદ' (દિનેશ કોઠારી), 'વિવેચનનું તત્ત્વજ્ઞાન' (પ્રમોદકુમાર પટેલ), 'માર્ક્સવાદ અને સૌંદર્યશાસ્ત્ર' (ભીખુભાઈ પારેખ), 'ગદ્યવિધાન' (નટવરસિંહ પરમાર) વગેરે વગેરે વિવેચન-સંશોધનના મહત્ત્વના ગ્રંથોની વિચારણીય સમીક્ષાઓ પણ એમાં પ્રગટ થતી રહી છે. 'લોકસાહિત્ય – સંપાદન અને સંશોધન' પરના હરિવલ્લભ ભાયાણીના વ્યાખ્યાન – લેખોનો એક આખો અંક (૧૯૮૫) અને 'ઉમાશંકર વિવેચન વિશેષાંક' (૧૯૮૯) પણ આ સામયિકનાં મહત્ત્વનાં પ્રદાનરૂપ છે.

પાંચ દાયકાથી એકધારું સ્તર જાળવીને ચાલતું ફાર્બસ ગુજરાતી સભાનું 'ત્રૈમાસિક' વિવેચન અને ચિંતનનું એક નોંધપાત્ર સામયિક છે. યુનિવર્સિટી જર્નલની કોઈ સમૃદ્ધ પરંપરા આપણે ત્યાં રચાઈ નથી પણ આ ત્રૈમાસિક એ કક્ષાનું વિત્તશાળી સામયિક છે. દર ત્રણ માસે ડબલક્રાઉન કદનાં ૧૦૦ જેટલાં પાનાંમાં સિદ્ધાન્તવિચારણાના, ઐતિહાસિક મૂલ્યાંકનના, સંશોધન વિશેના તેમજ કૃતિવિવેચનના વિસ્તૃત લેખો, સુદીર્ઘ ને સર્વાશ્લેષી ઇન્ટરવ્યૂઝ; પરભાષી કૃતિઓ અને સર્જકો પરનાં અભ્યાસનોંધો અને લેખોથી માંડીને સરસ્વતી સાહિત્ય-કૃતિઓની ટૂંકી સમીક્ષાઓ ને કાવ્યાસ્વાદો તેમજ ભાષાવિજ્ઞાન, ચિત્ર-સંગીતાદિ કળાઓ, ફિલોસોફી – જેવા વિષયો પરના અભ્યાસલેખો આપતા આ સામયિકની સામગ્રીનાં ફલક ને સમૃદ્ધિ ઘણાં મોટાં છે. બિનસર્જનાત્મક લખાણોની બાબતમાં અન્ય કેટલાંક, વ્યાપક રૂપનાં, સામયિકો પૃષ્ઠ સંખ્યાની મર્યાદા મૂકે છે જ્યારે ફાર્બસ 'ત્રૈમાસિક'માં તો ૧૫–૨૫ પાનાંના લેખો પછી ને ૨૦–૨૦ પાનાં સુધી વિસ્તરતી મુલાકાતો (ઇન્ટરવ્યૂઝ) પછી પણ 'ક્રમશઃ' એવી નોંધ જોવા મળે છે! એથી સંશોધન-વિવેચનના ગંભીર ને મહત્ત્વાકાંક્ષી દીર્ઘ અભ્યાસો પ્રકાશિત કરાવવા માટે લેખકોની નજર સામાન્ય રીતે 'ત્રૈમાસિક' તરફ જ વળે એવી પરંપરા બંધાઈ છે. એમાં એનાં પૂરા સમયનાં સંપાદકોની – અભ્યાસીઓને સતત કહેણ મોકલતા રહેવાની, યાદ કરાવતા રહેવાની કહો કે ઉઘરાણી કરતા રહેવાની – અતંદ્ર સંપાદનવૃત્તિનો પણ મોટો ફાળો છે. એટલે આ દાયકા દરમ્યાન પ્રગટ થયેલી અભ્યાસસામગ્રીમાંથી, ઓછામાં ઓછા નમૂના રૂપે નોંધીએ તો પણ 'મધ્યકાલીન કૃતિનું પાઠસંપાદન' (જયંત કોઠારી), 'વાક્યવિચાર' (ઊર્મિ દેસાઈ), ગાંધીની ચિત્તસૃષ્ટિ (મુકેશ વૈદ્ય,) ભારતીય સાહિત્ય સિદ્ધાન્તની પ્રસ્તુતતા (હરિવલ્લભ ભાયાણી), તેંડુલકરનાં નાટકો (ઉત્પલ ભાયાણી), આધુનિક ગુજરાતી કવિતા વિશે સુમન શાહ અને શિરીષ

પંચાલના લેખો જેવાં અભ્યાસલખાણો; વિદેશી સર્જકો વિશેની ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાની લેખશ્રેણી 'મુખોમુખ'; ૨૦થી પણ વધુ હપતામાં વિસ્તરેલી "અખાના છપ્પા વિશે અર્થવિચાર"ની શ્રેણી (જયંત કોઠારી) ને એ ઉપરાંત જયંત પારેખ, મધુ રાય, ગિરીશ કર્નાડ, જશવંત ઠાકર, અરવિંદ જોશી આદિની બહુલ રૂપે લીધેલી સુઆયોજિત ને સર્વાશ્લેષી મુલાકાતોનો ઉલ્લેખ તો કરવો જ જોઈએ. આ જ કક્ષાનાં બીજાં લખાણોની યાદી પણ થઈ શકે. એમાં ચિંતનગર્ભ, વિચારોત્તેજક અને વાચનમનનના ફળરૂપ સ્વતંત્ર લેખની કક્ષાએ પહોંચતી સંપાદકીય નોંધોનો સમાવેશ પણ કરવો જોઈએ.

૧૯૮૨માં શરૂ થયેલું એસ. એન. ડી. ટી. યુનિ.નું ત્રૈમાસિક 'વિવેચન' ૧૦–૧૨ અંકો જેટલું જ ચાલેલું. પણ એણેય ફાર્બસ ત્રૈમાસિકની જેમ વિવેચનના થોડાક નોંધપાત્ર દીર્ઘ લેખો પ્રગટ કરેલા. ને એમ ગજું કાઢેલું. આ સામયિકનું એક યાદ રહે એવું કામ તો ૧૯૭૮–૭૯ના વર્ષની વર્ગીકૃત સામયિક લેખસૂચિ (સં. મીનળ ગાંધી અને નયના ઠક્કર – જુલાઈ-સપ્ટે. ૧૯૮૩) હતું. એ ચાલ્યું હોત તો આવી જરૂરી પરંપરાઓ ને નવી દિશાઓ ઉઘાડવામાં એના સંપાદક સુરેશ દલાલની આયોજન શક્તિઓનો એને લાભ મળ્યો હોત.

– પ્રાચ્યવિદ્યામંદિર, વડોદરાનું 'સ્વાધ્યાય' અને ગૂજરાત વિદ્યાપીઠનું 'વિદ્યાપીઠ' સંશોધન-અધ્યયનનાં બીજાં ઉલ્લેખનીય સામયિકો છે. પ્રાચ્યવિદ્યાઓ અને મધ્યકાલીન સંશોધન-અધ્યયનની સામગ્રી પ્રકાશિત કરતું 'સ્વાધ્યાય' ગયા દાયકાઓમાં જેટલું પ્રકાશવર્તુળમાં હતું એટલું આ દાયકામાં રહ્યું નથી– સંશોધન-અધ્યાયનમાં રસ-રુચિ સીમિત થતાં રહ્યાં છે એ કારણે તેમજ એનું પોતાનું તેજ ઓછું થયું છે એ કારણે પણ. વિદ્યાપીઠની પરંપરા મુજબના અનેક વિષયોમાં ગતિ કરતું 'વિદ્યાપીઠ' એક રીતે તો વ્યાપકરૂપનું સામયિક ગણાય પણ એમાંની લેખસામગ્રી સંશોધન–અધ્યયનને લગતી જ રહી છે એથી એની વાત અહીં થઈ શકે. ૧૯૮૬માં એનું પ્રકાશન સ્થગિત થયું ત્યાં સુધીમાં, આ દાયકામાં એણે સાહિત્ય સંશોધન-અધ્યયનના પણ કેટલાક મૂલ્યવાન લેખો પ્રગટ કરેલા જેમ કે 'સાહિત્યના સમાજશાસ્ત્રોની નવી કેડીએ, (અક્ષય ર. દેસાઈ), તુલનાત્મક સાહિત્ય (રજનીકાન્ત જોશી), નવલકથાની ભાષા (નરેશ વેદ), સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતામાં માનવ વગેરે. 'સાહિત્યની પરિભાષા'ની પુરવણી રૂપે ઉપેન્દ્ર ભટ્ટની કામગીરી તેમજ મધ્યકાલીન કૃતિઓ વિશેનાં નોંધપાત્ર લેખો–સમીક્ષાઓ પણ એમાં પ્રગટ થતાં રહ્યાં છે.

વરસે સો-સવાસોથી પણ વધુ પુસ્તકોની સમીક્ષા આપતા, ને સંક્ષિપ્ત અવલોકનો દ્વારા ઘણાં વધુ પુસ્તકોના પરિચયને આવરી લેતા 'ગ્રંથ' જૂન

૧૯૮૬ પછી એ બંધ પડ્યું ત્યાં સુધી પ્રત્યક્ષ વિવેચનની ખૂબ મોટી અને આવશ્યક કામગીરી બજાવી. ૨૨ વર્ષો સુધી એકધારી રીતે, સરજાતા સાહિત્યની ગતિવિધિનો, એની ઉચ્ચ-અવચ સ્થિતિઓનો ને એની છૅમતાનો પણ આલેખ એણે આપ્યો. સમીક્ષાઓ અને પત્રચર્ચાઓથી; વાર્ષિક સમીક્ષાઓથી અને શિષ્ટ પુસ્તકોનાં પુનર્મૂલ્યાંકનોથી; સાહિત્યવિચારને લગતા લેખો તથા અંગ્રેજી, મરાઠી આદિ અન્ય સાહિત્યના સામ્પ્રત વાતાવરણ અને કૃતિઓ વિશેના લેખોથી; શતાબ્દીઓ વગેરે જેવાં નિમિત્તે ખ્યાત સાહિત્યકારો વિશે કરેલા વિશેષાંકોથી; 'ઓચરી' અને 'વાંચતાંવાંચતાં' જેવા વિશેષ વિભાગોથી તેમજ સામ્પ્રત સાહિત્યિક પ્રસંગો, પરિસ્થિતિઓ, સમસ્યાઓ આદિ વિશે વિચારણીય નોંધો આપતી સંપાદક યશવંત દોશીની 'ટાંચણપોથી'થી સાહિત્યની સમકાલીનતાને મોટા ફલકે આવરી લઈને આ સામયિકે તાજગી ને પ્રેરકતાવાળું વાતાવરણ રચી દીધેલું. સરજાતા સાહિત્ય વિશેના નક્કર ઊહાપોહનું અંકન (રેકર્ડિંગ) કરી આપ્યું ને એની સાથે જ, જે ઘણું વધારે જરૂરી તે, પુસ્તક-વાચક વચ્ચેનો સેતુ રચી આપવામાં મોટો ફાળો આપ્યો.

ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યના અનુવાદનું ત્રૈમાસિક સામયિક 'સેતુ' એક વિશિષ્ટ કામગીરી બજાવનારું સામયિક છે. સુરેશ જોશી અને પ્રવેશ દેખીના (ને સુરેશ જોષીના અવસાન પછી શિરીષ પંચાલની સંપાદકીય અને ગુલામમોહંમદ શેખની નિર્માણ-સહાયમાં) ચાલેલા આ સામયિકે અવાન્તરે ગુજરાતી અને અંગ્રેજી અંકો પ્રગટ કરીને, ગુજરાતીના સામ્પ્રત સર્જન-વિવેચનને અંગ્રેજી દ્વારા અન્ય ભાષાઓ સામે મૂકી આપીને તથા ભારતીય ભાષાઓનાં સર્જન-વિવેચનના ગુજરાતી અનુવાદ આપીને તુલનાત્મક અધ્યયનની ને સંપ્રજ્ઞતાના વિસ્તારની મોટી સુવિધા રચી આપી.

૩.૩

રચાતા આવતા સાહિત્યનો ને સાહિત્ય અંગેની વિચારણાનો સીધો સંપર્ક કરાવતાં, સર્જન-વિવેચનનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કૃતિઓને પ્રગટ કરતાં વ્યાપક રૂપનાં સાહિત્ય – સામયિકોનું પ્રમાણ સ્વાભાવિક રીતે જ ઓછું રહેવાનું. ગુજરાતીમાં, માસિકથી માંડીને વાર્ષિક સમયગાળે પ્રગટ થતાં આવાં દસ-બાર સામયિકો આ દાયકામાં નોંધપાત્ર રહ્યાં છે. કેવળ વિગતલક્ષી તારણ કાઢવા બેસીએ તો સ્વરૂપભેદે ને સંપાદકભેદે આ બધાં સામયિકો એક જ પ્રકારની કામગીરી કરતાં – એક જેવાં – જણાય. પણ જરાક ઝીણવટથી જોઈએ તો એ જ સ્વરૂપભેદ ને ખાસ તો સંપાદકભેદ એની આગવી મુદ્રા ઉપસાવવામાં નિર્ણાયક બનતો હોય છે.

એતદ્

'સંસ્કૃતિ' બંધ કર્યું ત્યારે ઉમાશંકર જોશીએ નોંધેલું : 'હું અલગ થાઉં અને તે ચાલે, વધારે સારું પણ ચાલે; પણ તે અત્યારસુધીના કરતાં જુદું હોય.' ૧૯૪૭થી સતત ચારેક દાયકા સુધી એક પ્રભાવક સામયિક તરીકે ચલાવ્યા પછી, અનેક પ્રવૃત્તિઓમાં સમયની ખેંચ પડતાં, આ દાયકાના આરંભથી સંપાદકે એને માસિકમાંથી ત્રૈમાસિક કર્યું. ક્યાંક ઝોલા આવી ગયા ત્યારે એની સુવ્યવસ્થિત સંપાદન-ભાત થોડીક શિથિલ પણ બની, પણ બને ત્યાં સુધી તો એનું સ્વરૂપ સાચવી લેવાની કાળજી એમણે સતત રાખી, એટલું જ નહીં, એની સમૃદ્ધિમાં પણ ઓટ ન આવવા દીધી. આ દાયકામાં ચાર વર્ષ એ ચાલ્યું એ દરમ્યાન કેટલાંક ઉત્તમ લખાણો એમાં પ્રગટ થયાં છે. એમાં 'સિત્તેરમે વર્ષે સાર્ત્ર' નામનો, બે અંકમાં ફેલાતો, સાર્ત્રનો લાંબો ઈન્ટરવ્યૂ (અનુ. ગુલાબદાસ બ્રોકર); 'અને જો નવલકથા આપને ત્યજી જાય તો ?' એ નામનું, મિલાન કુન્દેરાનું વ્યાખ્યાન (અનુ. નિરંજન ભગત), મિલ્ટનના 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ના ૯મા પર્વનો દુષ્યન્ત પંડ્યાનો અનુવાદ, ઉમાશંકર જોશીની પ્રવાસ નોંધો આદિ સ્મરણમાં રહી જાય એવાં છે. આ જ દાયકામાં, 'સર્જકની આંતરકથા' તથા 'પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ' નામના, પછી ગ્રંથ સ્વરૂપે પણ પ્રગટ કરેલા, સમૃદ્ધ વિશેષાંકો પણ 'સંસ્કૃતિ'એ આપ્યા. છેલ્લા અંકમાં, 'સંસ્કૃતિ વિદાય માગે છે' નામે કરેલી કેફિયત, વ્યાપકભાવે પણ આપણી સામયિકપ્રવૃત્તિ વિશે માર્મિક નિરીક્ષણો આપતો એક મૂલ્યવાન લેખ બની રહે છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનું 'પરબ' આપણાં સાહિત્ય-સામયિકોમાં કદાચ સૌથી વધુ વાચકો સુધી પહોંચે છે. એનું એક કારણ એ પણ છે કે પરિષદના સૌ આજીવન સભ્યો પણ એના હકદાર ને ફરજિયાત ગ્રાહકો છે. માસિક હોવાથી એ નિયમિત પણ છે. એને લીધે લેખકોને, ખાસ કરીને નવ લેખકોને, 'પરબ'નું વધુ આકર્ષણ રહેતું હોય છે. પરિણામે, પ્રકાશન માટે આવેલી સામગ્રીનો, વિશેષે તો કાવ્યોનો, ભરાવો થતો હોવાની સંપાદકની ફરિયાદ ક્યારેક 'પરબ'નાં પાનાં પર સંભળાતી હોય છે. આ દાયકાની શરૂઆતમાં જેણે ગજું કાઢયું એવા સર્જકોની સત્ત્વશીલ કૃતિઓ, પીઢ લેખકોનાં ઉત્તમ લખાણો તેમજ સર્જન-વિવેચનની સરેરાશ ને રૂઢ રચનાઓ – એવી બધા જ પ્રકારની લેખનસામગ્રી 'પરબ'નાં પાનાં પર જોવા મળે. આ દાયકામાં, એક ઊડતી નજર કરીએ તો પણ, મહેશ દવે, હરીશ મીનાશ્રુ, વિનોદ જોશી, જયદેવ શુકલ આદિની લાંબી ને લાક્ષણિક કાવ્યકૃતિઓ, અંજલિ

ખાંડવાળાની વાર્તાઓ, પ્રીતિ સેનગુપ્તાનાં નિબંધો, સ્વ. ભૂપેશ અધ્વર્યુની ચર્ચાસ્પદ બનેલી વાર્તા 'ઢોલિયો', 'સર્જ'કની આંતરકથા' વિશેનો લાભશંકરનો ને 'આંગળિયાત' વિશેનો ધવલ મહેતાનો જેવા ચર્ચાસ્પદ લેખો ઉપરાન્ત 'અર્વાચીન આધુનિકતાવાદી કવિતા અને સંસ્કૃત કવિતા' (હરિવલ્લભ ભાયાણી), 'સાર્ત્રની સાહિત્યમીમાંસા' (મધુસૂદન બક્ષી) 'વિવેચક સુરેશ જોશી' (રમેશ ઓઝા), 'ટૂંકી વાર્તાનું કથનકેન્દ્ર' (હર્ષદ મ. ત્રિવેદી), 'ગુજરાત-મહારાષ્ટ્રની કોશપ્રવૃત્તિ' (પાંડુરંગ દેશપાંડે), 'મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસ-લેખનને આહ્વાન' (જયંત કોઠારી), 'ગ્રાહ દેરિદા અને વિનિર્મિતિ' (ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા) – વગેરે જેવા ધ્યાનપાત્ર અભ્યાસલેખોએ 'પરબ'ની સમૃદ્ધિ બતાવી છે. પરિષદનાં જ્ઞાનસત્રો ને અધિવેશનોનાં વક્તવ્યોના નિયત વિશેષાંકો ઉપરાંત આ દાયકામાં 'ગુજરાતી માધ્યમની પચીસી '(જુલાઈ ૮૧), 'ગુજરાતી સાહિત્યનો ૮મો દાયકો' (એપ્રિલ-મે ૮૨), 'સદીનું સરવૈયું' (જૂન-જુ. ૮૨), 'નર્મદ-આજના સંદર્ભમાં' (ઓગસ્ટ ૮૩), 'બાળસાહિત્ય વિશેષાંક (ઓગસ્ટ-સપ્ટે. ૮૫), 'હેમચંદ્રાચાર્ય વિશેષાંક' (નવે. ડિ. ૮૮), 'નારીવાદ વિશેષાંક' (મે ૮૯ એમ બીજા સાત વિશેષાંકો પણ પ્રગટ કર્યા છે. સંપાદક (અને દાયકાનાં છેલ્લાં ત્રણ વર્ષથી તંત્રી) ભોળાભાઈ પટેલની સંપાદકીય નોંધો પૈકી કેટલીક સ્મરણીય બની છે : 'કુમારનો ઘોડો,' 'અછાંદસની રેલમાં છંદો તણાઈ ગયા', 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને સો વર્ષ', 'સંસ્કૃતિ'નો પૂર્ણાહુતિ વિશેષાંક'. આ બધું છતાં, આપણી એક સૌથી જૂની ને સૌથી મોટી સાહિત્ય-સંસ્થાના સામયિક તરીકે તો 'પરબ' કંઈક ઝાંખું-ઝાંખું લાગ્યા કરે છે. 'પરબ'ની સાજ-સજ્જા એનાં મુદ્રણ અને લે-આઉટ વગેરે બાહ્ય પરિવેશ એનાં ગૌરવ ને પ્રભાવ ઊભો કરવામાં ઘણો ઊણો ઊતરે છે. સંપાદકીય ડિઝાઈન પણ વધુ ચુસ્ત ને વધુ પ્રભાવક હોય એવી અપેક્ષા રહે છે.

'છઠ્ઠી વાર આ ગુજરાતમાં શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક શરૂ કરવાનો કશો અર્થ ખરો ?' એવો કટાક્ષપ્રશ્ન કરીને પણ 'સાહિત્ય, લલિતકલા, સમાજવિદ્યા તથા તત્ત્વચિંતન-આ ક્ષેત્રો વિશેનો સહવિચાર શક્ય બનાવે એવા ગજાવાળું એકાદ સામયિક ગુજરાતે નભાવવું જ જોઈએ.' (જુઓ 'એતદ્' ૧-નવે. ૭૭) –એવા સંકલ્પ સાથે સુરેશ જોશીએ ગયા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં 'એતદ્' માસિક શરૂ કરેલું એણે, ૧૯૮૭થી ત્રૈમાસિક બન્યા પછી પણ, આ દાયકાના અંત પહેલાં ૧૦૦ અંકનો આંક વટાવીને, એની મજલ પેલી સંકલ્પ-સિદ્ધિની દિશામાં ચાલુ રાખી છે. ૧૯૮૩માં શિરીષ પંચાલ સહતંત્રી તરીકે જોડાય છે, ને સુરેશ જોશીના અવસાન પછી, 'એતદ્'નું સંપાદન શિરીષ પંચાલ ઉપરાંત,

'એતદ્'ના શરૂઆતના અંકોના તંત્રીઓ પૈકીના, જયંત પારેખ અને રસિક શાહ સંભાળે છે: 'આધુનિક'ના સંદર્ભોને વધુ મોકળાશથી ને વધુ વ્યાપકતાથી ખોલી આપતી સંપ્રજ્ઞતાની દિશામાં એ ચાલતું રહ્યું છે એનો ખ્યાલ, એમાં પ્રગટ થયેલી સામગ્રીમાંના થોડાક જ નમૂનાથી પણ આવી શકશે : આ દાયકામાં દિલીપ ઝવેરીનાં કેટલાંક 'પાંડુકાવ્યો', વિનોદ જોશીનું 'શિખંડી,' હરીશ મીનાશ્રુની 'ધ્રિબાંગસુંદર'ની ગઝલો, યજ્ઞેશ દવેના 'કર્ણ' અને 'જાતિસ્મર' તેમજ નીતિન મહેતા, જયદેવ શુકલ, પ્રાણજીવન મહેતા, કાનજી પટેલ આદિની – આ દાયકામાં મહત્ત્વપૂર્ણ ઠરેલી કાવ્યકૃતિઓ; હિમાંશી શેલત, ભૂપેન ખખ્ખર વગેરેની વાર્તાઓ; 'સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતા' (પ્રમોદકુમાર પટેલ), 'છેલ્લા દાયકા (૭૦-૮૦)નું વિવેચન' (શિરીષ પંચાલ), 'વિવેચનની દિશા અને દશા' (સુમન શાહ), 'વિવેચનનો ઐતિહાસિક અભિગમ' (હર્ષદ મ. ત્રિવેદી), 'માર્ક્સવાદી અભિગમ' (સુરેશ જોષી), 'ભારતીય સંદર્ભે તુલનાત્મક સાહિત્ય' (ગણેશ દેવી), 'સાહિત્યનો અત્યુધંટ ?' (શિ. પં.), 'જિજુભાઈનું વાર્તાશાસ્ત્ર' (કનુભાઈ જાની), 'નવી ટૂંકીવાર્તા વિશે' (કિશોર જાદવ), 'મેઘદૂત વિશે' (સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર), 'ધ ટ્રાયલ વિશે' (ગણેશ દેવી) આદિ, સાહિત્ય વિવેચન તથા સાહિત્યવિચારને વ્યાપકતાથી આવરી લેતા ધ્યાનપાત્ર લેખો ઉપરાંત 'સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમસંગીત' (લાભશંકર પુરોહિત), 'દિગંબરપૂજા શા માટે નહીં ?' (અનંતમૂર્તિ, અનુ. સુભાષ દવે), બ્રાઝીલી સાહિત્યકાર કલોદ લેવીની મુલાકાત (અનુ. કરમશી પીર), ફ્રિનોમિનોલૉજી વિષયક લેખ 'રસકીય સંવિત્તિ' (રસિક શાહ), ફિલ્મો અને ફિલ્મકારો વિશેના ઉષાકાન્ત મહેતા અને અભિજિત વ્યાસના લેખો આદિ, અન્ય વિદ્યાઓ અને લલિતકલાઓ વિશેના લેખો 'એતદે' પ્રગટ કર્યાં છે. 'પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન' નામનો એક મૂલ્યવાન વિશેષાંક (સં. નીતિન મહેતા) પણ એણે પ્રગટ કર્યો છે. કેટલીક ઉત્તમ ને નોંધપાત્ર વાર્તાઓના ગુજરાતી અનુવાદો પણ આપતું તથા દાયકાનાં છેલ્લાં બે'ક વર્ષોથી 'ગ્રંથસમીક્ષા'ને ઉચિત રીતે જ વધુ પાનાં ફાળવતું 'એતદ્' નિયમિત પ્રકાશિત થાય તો હજુ પણ વધુ પ્રભાવક બની શકે.

ગુજરાત વિદ્યાસભાનું 'બુદ્ધિપ્રકાશ' આપણું સૌથી જૂનું સામયિક છે ને એક સ્થિર, નિયત ઢાંચામાં ચાલી રહ્યું છે. નવલેખકો કરતાં ગઈ પેઢીઓના લેખકોનું પ્રતિનિધિત્વ એમાં વિશેષ જોવા મળે છે અને નવાં બદલાતાં વલણોને બદલે સ્થિર-રૂઢ વલણોની વધુ અભિમુખ એ રહેતું જણાય છે. અલબત્ત, મરાઠી-બંગાળીની કેટલીક સરસ વાર્તાઓના (મોટે ભાગે રજનીકાન્ત રાવળે કરેલા) અનુવાદો, થોડીક સારી ગ્રંથસમીક્ષાઓ તથા સાહિત્ય-કલા-સંસ્કૃતિ-

સમાજ-રાજકારણની પ્રવર્તમાન ઘટનાઓ વિશેની (મોટેભાગે સંપાદકોએ લખેલી) પ્રાસંગિક નોંધો-'બુદ્ધિપ્રકાશ'નાં લાક્ષણિક ને નોંધપાત્ર પાસાં છે. એણે કેટલાક વિશેષાંકો પણ આ દાયકામાં આપ્યા છે-૧૯૮૩માં 'રસિકલાલ પરીખ સ્મૃતિ વિશેષાંક', ૧૯૮૪માં 'નરસિંહરાવ સવાશતાબ્દી વિશેષાંક, ૧૯૮૯માં 'ઉમાશંકર જોશી' પરનો વિશેષાંક.

રતિલાલ અનિલ સંપાદિત 'કંકાવટી' કદમાં એટલું નાનું અને રૂપે-રંગે એટલું બધું સાદું છે કે એ ઝાઝું ધ્યાન કદાચ ન ખેંચે. પણ 'સાહિત્યસર્જન અને વિચારોના સર્વલક્ષી માસિક' રૂપે એના સંપાદકની સન્નિષ્ઠ પ્રયાસણોનો એ ધ્યાનપાત્ર હિસાબ આપતું રહે છે. સામગ્રીની સતત ખેંચ અનુભવતા આ સામયિકને સુરતના લેખકમિત્રોની, સ્વાભાવિક જ, મોટી મદદ મળે છે પણ એ ઉપરાંત બહારથી પણ સર્જન-વિવેચનનાં ઘણાં સારાં લખાણો એના સંપાદક મેળવી શકે છે. સંપાદકનું પોતાનું લેખન-અર્પણ પણ એમાં ઠીકઠીક રહે છે. આ સામયિકનો ઉત્તમાંશ સરસ વિદેશી વાર્તાઓના અનુવાદો છે. ૮૦ ઉપરની વયે પણ, સામગ્રીની ઉપરાંત આર્થિક ખેંચ વેઠીનેય, એના સંપાદક ઉત્સાહ અને સાહિત્યસેવાના એક તંતથી આ સામયિક ચલાવે છે એ પ્રસન્નકર ઘટના છે.

આ દાયકામાં આરંભાયેલાં સામયિકોમાં 'શબ્દસૃષ્ટિ' ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીના મુખપત્રરૂપે પ્રગટ થાય છે. અકાદમીની પ્રવૃત્તિઓ અને પ્રકાશનો તથા સામ્પ્રત સાહિત્ય-ઘટનાઓની વિગતો ઉપરાંત સામ્પ્રત સર્જન-વિવેચનની કૃતિઓને પણ પ્રગટ કરતું આ સામયિક વધુ સ્પષ્ટ ને સ્થિર મુદ્રા ઉપસાવે એવી અપેક્ષા રહે છે. સંસ્થાગત સામયિકોમાં બહુ વાર સંપાદકો બદલાતા ન રહે અને તંત્ર કરતાં સંપાદકનો પ્રભાવ ને એની મોકળાશ વધુ હોય એ ઇષ્ટ અને ફળદાયી બની રહે. મુદ્રણસજ્જા જેવી બહિરંગ બાબતોની પણ વિશેષ કાળજી રખાય ને તંત્રની સુવિધાઓનો વિધાયક લાભ મળતો રહે તો આ સામયિકને માટે સમૃદ્ધ ને પ્રભાવક થવાની બધી શક્યતાઓ છે. સંપાદકોના પ્રયત્નોથી સાંપડેલાં કેટલાંક સારાં લખાણો ઉપરાંત, આ દાયકામાં, 'શબ્દસૃષ્ટિ'નું નોંધ લેવા જેવું કામ એના બે વિશેષાંકો છે: મુનશી-વિશેષાંક અને વાર્તા-વિશેષાંક.

શિક્ષણ સંસ્થાના મુખપત્ર 'વિદ્યાનગર'નું શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક 'વિ'માં થયેલું પરિવર્તન સંપાદકોની પ્રયોગશીલતાને મળેલી પૂરી સ્વતંત્રતાનું દૃષ્ટાન્ત છે. આ દાયકામાં થયેલું એનું આ કલેવરાંતર રૂપ એના બાહ્ય રૂપ-રંગની બાબતમાં પણ કાયાકલ્પ સમાન નીવડ્યું છે. હરીશ મીનાશ્રુ અને અદમ ટંકારવીની સઝભરી સૌંદર્યદૃષ્ટિનો તથા રાજેન્દ્ર જાડેજા અને હરજીવન પરેશની

આયોજનશક્તિનો લાભ એના આંતર્-બહિર સુઘડ આકારને ઉપસાવવામાં મળ્યો ને પાછળથી અજિત ઠાકોરનાં સંપાદકીય શ્રમ-સૂઝનો લાભ પણ એને મળ્યો. એથી, ક્યારેક સ્વૈરતાને હવાલે જઈ વિવાદ-વિષય પણ બન્યું હોવા છતાં એણે તાજગીનો અનુભવ કરાવતી એક વિલક્ષણ આગવી મુદ્રા બાંધી છે. 'વિ'માં પ્રગટ થતી સર્જન-વિવેચનની વિવિધ કૃતિઓના સંપાદનની પાછળ, નવીનતરને આરાધતો સંપાદકોનો સાહસભર્યો ઉત્સાહ દેખાઈ આવે છે. 'પ્રાથમ્ય' શીર્ષકથી મુકાયેલી હરીશ મીનાશ્રુની શબ્દ-મર્મલક્ષી ને લલિતના સ્પર્શવાળી તથા, પછીથી, અજિત ઠાકોરની અભ્યાસલક્ષી સાહસના ગુણવાળી સંપાદકીય નોંધો 'વિ'નું એક વિસ્મયાકર્ષક ને ધ્યાનાર્હ અંગ ગણાય. જુલાઈ-ઑગસ્ટ '૮૯ના અંકમાં 'પ્રાથમ્ય' રૂપે અજિત ઠાકોરનો 'સંસ્કૃતિ-કૃતિ-પરિષ્કૃતિ' નામે લાંબો લેખ પ્રગટ થયો તથા એને અનુસરતું વાર્તાસંપાદન પ્રકાશિત થયું એણે એક ઊહાપોહ પ્રગટાવ્યો જે પછી, પ્રત્યેક સાહિત્યસ્વરૂપમાં, નવીનતાનો પ્રધાન વળાંક લાવતા 'પરિષ્કૃતિ' આંદોલનના દાવામાં ને વળતા પુરસ્કારો-વિરોધોના વિવાદમાં વિસ્તર્યો. આવાં કોઈપણ ઊહાપોહો-આંદોલનોનાં પરિણામોની જમા-ઉધારી તો સમય તરત ચોખ્ખી કરી આપતો હોય છે પણ એક સામયિકની કામગીરી લેખે આ આખીય પ્રવૃત્તિ અવશ્ય ઘણી લાક્ષણિક ને નોંધપાત્ર લેખાય.

પ્રકાશક કાઢે તે સામયિક નર્યું નિજ-વ્યવસાયલક્ષી હાઉસ મૅગેઝિન જ બની રહે એવું નથી, એ 'ખેવના'એ બતાવી આપ્યું. અલબત્ત, આર. આર. શેઠની કંપનીના 'ઉદ્ગાર' પણ પોતાના પરિઘમાં રહીને ઠીકઠીક નવીનતા-વિવિધતા બતાવ્યાં છે, પરંતુ પાર્શ્વ પ્રકાશનનું 'ખેવના' એવી વર્તુળ-રેખાનેય ઉલ્લંઘી ગયું છે ને પૂરી સંપાદકીય સ્વતંત્રતામાં વિસ્તર્યું છે. સાહિત્ય ઉપરાંત સમૂહ-માધ્યમોની કલાપરકતાની ચર્ચા-સામગ્રીને પ્રગટ કરતા આ સામયિકે જુદાંજુદાં ક્ષેત્રોના અભ્યાસીઓને પણ ક્યારેક સક્રિય કર્યા છે. પરંતુ એક વાર સુરેશ જોશી પોતાનાં સામયિક વિશે કરતા એમ, 'ખેવના'માં પણ સંપાદકે કરેલાં લખાણોનું પ્રમાણ વધારે હોય છે. ને એમાં સવિશેષ ધ્યાનપાત્ર હોય છે વિચારોત્તેજક સંપાદકીય નોંધો.

વ્યક્તિગત સાહસરૂપે શરૂ થયેલું સામયિક ટકી રહે એ તો બરાબર પણ, હજારની ગ્રાહકસંખ્યાને પણ વટાવે એ સુખદ આશ્ચર્ય ગણાય. એમાં સંપાદન-શક્તિ કરતાં ઘણી વધારે વ્યવસ્થા-શક્તિની જરૂર પડે. 'તાદર્થ્ય'ના સંપાદક-તંત્રી મફત ઓઝાએ એ સિદ્ધ કરી આપ્યું છે. લેખનસામગ્રીની, ક્યારેક તો ઘણી સારી લેખનસામગ્રીની પણ એને ખેંચ પડી નથી. ઊહાપોહો જગવતાં ને વિવાદને વિંઝતાં લખાણો પણ સાહસપૂર્વક 'તાદર્થ્યે' પ્રગટ કર્યાં છે. એની

સંપાદકીય નોંધો પણ હિંમતભરી ને સાથેસાથે ક્યાંક મુઠ્ઠભરી બની આવી છે : 'સાહિત્ય સમારંભો નિષ્ફળ શાથી ?', 'પ્રસ્તાવનાઓ' 'એક પ્રપંચખેલ' વગેરે એમાં વિશેષ ધ્યાનપાત્ર છે. આ દાયકાની એની ત્રણેક વર્ષની મુદ્દતમાં, આ ઉપરાંત, 'કેટલાક સાહિત્યવાદે-પરિબળોના સંદર્ભમાં' (કનુભાઈ જાની), 'સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર-એક પુનર્મૂલ્યાંકન' (રામપ્રસાદ શુક્લ), 'ડૉ. ઝિવાગો વિશે' (સુભાષ દવે), 'વ્યાકરણમાં કેટલીક વિસંગતિઓ' નામે લેખશ્રેણી (અરવિંદ ભાંડારી), 'ટી.વી. પરના ગુજરાતી સમાચાર'ની ગંભીર ઉચ્ચારણ ક્ષતિઓ (યોગેન્દ્ર વ્યાસ) – જેવા વિવિધ વિષયના લેખો 'તાદર્થ્યે' પ્રગટ કર્યા છે, અભ્યાસ લેખો, મુલાકાતો ને ખાસ તો વાર્તાઓના અનુવાદ ઘણા મોટા પ્રમાણમાં એમાં પ્રકાશિત થાય છે, આવી અનૂદિત ભારતીય ટૂંકી વાર્તાઓનો એક વિશેષાંક ને એ ઉપરાંત નાટ્યવિશેષાંક, જયશંકરસુંદરી વિશેષાંક, ઉમાશંકર સર્જન-સ્મૃતિ વિશેષાંક આપનાર આ સામયિક પાછળ જે સંપાદક-પરિશ્રમ દેખાય છે તે હજુ જરા વધુ ઊંચા સ્તરે સક્રિય બને એવી અપેક્ષા રહે છે

૦

આ દાયકામાં શરૂ થયેલાં બે વાર્ષિકો 'સાયુજ્ય' અને 'સન્ધાને' મોટા ગજાની કામગીરી બજાવી છે – આપણા સાહિત્યિક વાતાવરણને રોમહર્ષક અને આપણી સાહિત્યકલા-સંપ્રજ્ઞતાને સમૃદ્ધ બનાવી છે. સુરેશ જોશીના સંપાદનમાં (ને લલિતકળા વિભાગ માટે ગુલામમોહંમદ શેખની સંપાદન-સહાયમાં) પ્રગટ થયેલા 'સાયુજ્ય'ના બે અંકોમાં ગુજરાતીની પ્રયોગશીલ ને વિવિધ મિજાજવાળી સર્જનાત્મક કૃતિઓ ઉપરાંત ગુજરાતી ને અન્યભાષી કૃતિઓનાં આસ્વાદ-સમીક્ષા ને વિવેચનવિચારના લેખો પ્રગટ થયા છે. પહેલા અંકમાં, વિવિધ સંસ્કૃતિની વિભિન્ન કળાઓમાં નિરૂપાયેલા મૃત્યુના સંવેદન વિશેનો વીરચંદ ધરમશીનો સુદીર્ઘ ને મૂલ્યવાન લેખ તથા બીજા અંકમાં સંસ્કૃતિની ને જગતની અન્ય ભાષાઓની વિખ્યાત નાટ્યકૃતિઓ વિશેના અભ્યાસલેખો ઉપરાંત બંને અંકના લલિતકળા વિભાગમાં 'ભાવકનું ચિત્રજગત' (શેખ), 'હસ્તાવેજી છબીકળા' (જ્યોતિ ભટ્ટ), 'રોપાવટીનાં ભીંતચિત્રો' (શેખ), 'ભરત-નાટ્યમ્' (ભાલા સરસ્વતી)-આદિ લેખો તથા કેતન મહેતા, ઉસ્તાદ અલાઉદ્દીન જગદીશ સ્વામીનાથન્, ભૂપેન ખખ્ખર, ચંદ્રલેખા; નલિની મલાની, કિશોરી આમોનકર – જેવા વિવિધ કળાઓના સર્જકો-કલાકારોની મુલાકાતો 'સાયુજ્ય'ની બહુમૂલ્ય સામગ્રી છે.

'સાહિત્ય અને સમૂહમાધ્યમોની સમીક્ષા'ના વાર્ષિક તરીકે સુમન શાહના સંપાદનમાં પ્રકાશિત થતા 'સન્ધાને' ક્રિટિક્સ એવૉર્ડ'ની એક નવી વિલક્ષણ

પરંપરા ઊભી કરી – ઇનામ અકરામથી પેસતી દૂષિતતાથી અળગી રહેતી, કેવળ ઉત્તમને તારવી આપતી ને ઉમળકાથી પોંખતી પુરસ્કાર પદ્ધતિની. જો કે આ કે તે કોઈ પણ પ્રકારના એવૉર્ડોની ઘોષણામાં, સર્વોત્તમના આરોપણથી ખોટાં ધોરણો પણ ઊપસવાનો એક ભય રહે તે આ પદ્ધતિને પણ સાવ નિર્મળ ને નિર્દોષ તો ન જ રાખી શકે છતાં, ખાસ તો સામયિકનાં પાનાં પર, વર્ષમાંના ઉત્તમ-લાગેલાનું ચયન તો મહત્ત્વનું બની રહે એ લાભ એમાં છે. ક્રિટિક્સ એવૉર્ડની આવી કૃતિઓ (લાંબી હોય ત્યાં અંશો)ના ચયન ઉપરાંત વર્ષભર, વિવિધ સ્વરૂપોમાં પ્રગટ થયેલી કૃતિઓની વાર્ષિક સમીક્ષાઓ આપતો 'પ્રવાહ-દર્શન' નામનો વિભાગ; ગ્રંથસમીક્ષાઓ, ઊહાપોહો અને સાહિત્યવિવેચન ને અન્ય કળાઓ વિશેના લેખોમાં 'સન્ધાન'નું ફલક વિસ્તરેલું રહ્યું છે. લ.ભ.શંકર, શેખ, કિશોર જાદવ અને કેતન મહેતાની, સંપાદકે લીધેલી, સર્વાશ્લેષી મુલાકાતો પણ એનું સમૃદ્ધ અંગ છે. સામયિક ઉપરાંત સંગ્રહયોગ્ય ગ્રંથોરૂપે પરિણમતાં ને સુઘડ-સુંદર નિર્માણવાળાં આ બંને વાર્ષિકો આ દાયકાની સામયિક પ્રવૃત્તિમાં મહત્ત્વનું સ્થાન લે છે.

૩.૪

વિવિધ વિષયોની સામગ્રી પ્રકાશિત કરતાં, સર્વદેશીય કહી શકાય એવાં કેટલાંક શિષ્ટ સામયિકોમાં કળા અને સાહિત્યને પ્રાધાન્ય મળતું રહ્યું છે એટલે એમની પણ કેટલીક લાક્ષણિકતાઓનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ. આ પ્રકારનાં સામયિકોમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર છે **'કુમાર'**. અનેકવિધ વિષયોની જ્ઞાનમૂલક પણ રસપ્રદ ને જિજ્ઞાસાપ્રેરક સામગ્રીના ચયન-સંપાદનથી અને એના સુંદર ને દૃષ્ટિપૂર્ણ મુદ્રણ આયોજનથી એક નમૂનેદાર સામયિક લેખે વર્ષોલગી એણે સર્વાંગીણ રુચિઘડતરની ઉપકારક કામગીરી બજાવેલી. એનું શ્રેય એના તંત્રી સંપાદક બચુભાઈ રાવતને જાય. કવિતામાં અને અન્ય કળાઓમાં એમની માર્મિક સૂઝવાળી રુચિ. પણ શિષ્ટના વિલક્ષણ આગ્રહોમાં અટકીને એ જૂની થતી ચાલી. એ કારણે, કેટલાંક વર્ષોથી, આધુનિક વલણોના વાતાવરણમાં 'કુમાર' વધુ ને વધુ બહાર રહેતું ગયું. અને બચુભાઈના અવસાન (૧૯૮૦) પછી તો, વિશિષ્ટ આયોજન-કૌશલની એમની મુદ્રા પણ હટી જતાં એ વધુ ઝાંખું પડ્યું. સંપાદન-આયોજનની સાની સૂઝ-દૃષ્ટિવાળા એમના અંતેવાસી બિહારીલાલે ટાંક પણ, તંત્ર શિથિલ થતાં, એને લથડતું બચાવી ન શક્યા ને ૧૯૮૭માં એ બંધ પડ્યું. ૧૯૯૦ના ઑગસ્ટથી એ જ પ્રકારના માળખામાં, ધીરુ પરીખના સંપાદકપદે એને ફરી ચાલુ કરાયું છે. આ દાયકામાંના એના

આવા ઇતિહાસ છતાં સાહિત્ય અને કળાવિષયક કેટલીક લેખશ્રેણીઓ, ગદ્યનાં લાઘવ ને ચિત્રાત્મકતાનો અનુભવ કરાવતાં થોડાંક જીવનચરિત્રો, તેમજ પ્રૌઢ અને નવકવિઓની કેટલીક નોંધપાત્ર કાવ્યકૃતિઓ દ્વારા 'કુમારે' રસપ્રદ વાચનસામગ્રી આપી છે.

શિષ્ટ રહીને બહુજનરુચિના સંવર્ધન તેમજ સમારાધાનની દિશામાં વિકસેલું 'નવનીત-સમર્પણ' એ રીતે પણ એક લાક્ષણિક સામયિક છે. શિષ્ટ–ગંભીર પ્રકારનાં સર્વ સામયિકોમાં એની વાચક-ગ્રાહક સંખ્યા સૌથી વધારે હશે. ઘનશ્યામ દેસાઈનાં એક સર્જક તરીકેનાં રુચિ-દૃષ્ટિ અને સંપાદન-કૌશલે તથા ભારતીય વિદ્યાભવનની શાખે 'નવનીત-સમર્પણ'નું એક સ્તર ઊભું કર્યું છે. અથી, એમાં પ્રગટ થતી વાર્તા ને કવિતાનું એકંદર ધોરણ કોઈ શુદ્ધ સાહિત્ય સામયિકનાં વાર્તા-કવિતાથી ઊતરતું રહ્યું નથી. એ ઉપરાંત, ગંભીર-અગંભીર નિબંધ, ધર્મચિંતન, ફિલસૂફી, વિજ્ઞાન, માનસશાસ્ત્ર, આરોગ્ય આદિ વિષયોમાં પણ નવી વિચાર દૃષ્ટિવાળા અને જાણકાર લેખકોનાં લખાણો એમાં દેખાતાં રહ્યાં છે.

'વિશ્વમાનવે' એક સમયે શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિકમાં સ્વરૂપાન્તર કરેલું ને 'પદ્યનાટક વિશેષાંક' જેવા મૂલ્યવાન અંકો પ્રગટ કરેલા. પણ એ વળી-વળીને માનવ્ય, નાગરિકધર્મ, સાંપ્રત-રાજકારણ-મીમાંસા આદિને કેન્દ્રમાં રાખનારું વિચારપત્ર જ બની રહ્યું. આ દાયકામાં યોગેશ જોશીએ એની સંભાળ લીધી એ ગાળામાં એણે સાહિત્યલક્ષી રૂપ લીધું પણ એનું કશું સાતત્ય ન રહ્યું.

ચાંપશી ઉદેશીએ 'નવચેતન'ની લાક્ષણિક પણ એક આગવી છાપ ઉપસાવેલી એ વાત હવે તો જૂની થઈ ગઈ. એમના અંતેવાસી મુકુન્દ પી શાહે એના વિષયો, વિભાગો, લેઆઉટ આદિ ખાસિયતોનું માળખું જાળવી રાખ્યું છે. એમાં એમનાં સન્નિષ્ઠા ને કર્તવ્યબુદ્ધિ દેખાય છે પણ સામયિકનાં તાજગી ને ચૈતન્યની હાજરી એમાં ઓછી જણાય છે. નિબંધ-વાર્તા-કવિતા આદિ સાહિત્ય સામગ્રી એમાં પ્રગટ થતી રહે છે પણ એની કાવઠી શિષ્ટતા, સીધીસાદી અબોધકતાનું આધિક્ય અને ૨૯ વર્ષોને કારણે 'નવચેતન' આ બદલાયેલા સમયમાં વધુ જૂનવાણી લાગે એ સ્વાભાવિક છે

૪

દાયકાનાં સામયિકો પર કરેલી આ નજર ભલે પૂરી તૃપ્ત થતી નથી, એ હતાશ થઈને પાછી ફરે છે એવું પણ નથી. ઉભરાતા લેખનરાશિમાં પણ સારા લેખોની અછતના, સંપાદકીય પ્રમાદોના, ગ્રાહકો-વાચકોની ઉદાસીનતાના કેટલાક પ્રશ્નો છે જ

તેમ છતાં આ દાયકામાં સર્જન–વિવેચન–સંશોધનની થોડીક ઉત્તમ ને સ્મરણીય કૃતિઓ જરૂર મળી છે, સંગ્રહયોગ્ય થોડાક વિશેષાંકો સાંપડ્યા છે, સાહિત્યિક વાતાવરણમાં ઉત્તેજના લાવનારાં વિભિન્ન રુચિ–વલણોનો આલેખ પણ મળતો રહ્યો છે. બધાં નહીં તો મોટાભાગનાં સામયિકોના સંપાદકો યથાશક્તિરુચિ યથામણે કરતા રહ્યા છે – સૂઝદષ્ટિપૂર્વક, મહત્ત્વાકાંક્ષાથી કે છેવટે ઉત્સાહથી પ્રેરાઈને પણ નિસબતને પ્રગટ કરતા રહ્યા છે. સંપાદકોની વિટંબણા પણ કંઈ ઓછી નથી. સામગ્રીનો ભરાવો થતાં એના ઉકેલ માટે એ મૂઝાય છે ('એક સામટી ઘણી કાવ્યકૃતિઓ મોકલવાને બદલે પસંદ કરેલી બેત્રણ રચનાઓ જ એકસાથે મોકલવા વિનંતી' કે 'સ્વીકૃત કૃતિ પ્રકાશિત થયા પછી જ બીજી કૃતિ મોકલવી'–એવી. સંપાદક સૂચનાઓ અવારનવાર વાંચવા મળે છે), તો બીજી બાજુ, વિવેચન–સંશોધનાદિના સારા લેખો મેળવવા સંપાદક ફાંફાં મારે છે, નિમંત્રણો આપ્યા પછી એને ઉઘરાણીઓ પણ કરતા રહેવું પડે છે, ગ્રાહકસંખ્યાની ને થયેલા ગ્રાહકોને ટકાવવાની, ટપાલના ધક્કાઓની, જાહેરાતો મેળવવાની ને પ્રેસનાં–કાગળનાં બીલો ચુકવવાની – એવીએવી ચિંતાઓ પણ એને ફાળે આવે છે. (હવે તો સંસ્થાગત સામયિકોને પણ આર્થિક સંકડાશો નડવા માંડી છે.) જુદાંજુદાં સામયિકો ચલાવવામાં આવી ચિંતાઓ જ વધતી હોય તો મોટાભાગનાં બંધ કરી દઈને સમાન રુચિ–દષ્ટિવાળા સંપાદક–મિત્રોએ એકાદ-બે પાછળ પોતાનાં શક્તિ–શ્રમને વાળવાં જોઈએ – એવાં પીઢ સલાહ-સૂચનો પણ મળતાં રહેતાં હોય છે. પણ આ બધું ન ગણકારીને પણ સામયિકો ચાલતાં રહેતાં હોય છે, કોઈપણ સમયે અટકી પડવાની પૂરી શકયતા સાથે.

આ બધું છતાં, આ દાયકાની સામયિક પ્રવૃત્તિ જોતાં કેટલીક અપેક્ષાઓ વણસંતોષાયેલી રહે છે. આપણી પાસે સાતત્ય અને સમૃદ્ધિ ધરાવતું કોઈ યુનિવર્સિટી જર્નલ નથી. જે કંઈ ચાલે છે તે ક્ષીણતા તરફ જઈને ઝાંખાં બનતાં ગયાં છે. આપણી વિદ્યાસંસ્થાઓમાં કોઈ વિદ્યાકીય વાતાવરણ જ નથી ત્યાં એના દ્વારા વિદ્વત્તાના ને સંશોધનના સંવર્ધન–પ્રસારણની તો વાત જ કયાંથી થાય!

વર્ષો પહેલાં ઉમાશંકર જોશીએ લખેલું કે 'અવલોકનો એ આપણાં બધાં સામયિકોનું લૂલું અંગ છે' ('સંસ્કૃતિ'નો વિવેચન અંક, ઑગસ્ટ ૧૯૬૩). એ પછી 'ગ્રંથે' બે દાયકા સુધી, અવલોકન–સમીક્ષાની ઉપકારક કામગીરી બજાવી પણ એ સિવાયનાં સામયિકો તો ઉમાશંકરની ટકોરને સાચી ઠેરવતાં રહ્યાં છે. નવાં પ્રકાશનોની નોંધ તો લગભગ નિઃશેષપણે અને અવિલંબે લેવાવી જોઈએ – મિતાક્ષરી વિગતરૂપે, સંક્ષિપ્ત પરિચયાત્મક અવલોકનોરૂપે ને અસંદિગ્ધ સાર્થક સમીક્ષાઓ રૂપે. મોટા ભાગનાં સામયિકો તો મળેલાં પુસ્તકોની સ્વીકાર

નોંધ પણ પાનાં પરની ખાલી બચેલી જગાઓમાં, પુસ્તકની પૂરી વિગત પણ આપ્યા વિના, પતાવી દે છે. પ્રગટ થતી સમીક્ષાનું ધોરણ પણ ખાસ સંતોષ થાય એવું નથી હોતું.

આપણાં કેટલાંક સામયિકો એના બહિરંગની સુરુચિપૂર્ણ સુઘડતા તરફ ઓછું લક્ષ આપે છે. સામયિકનું એક પ્રકાશિત વસ્તુ લેખે, એક મુદ્રિત માધ્યમ લેખે પણ આગવું મૂલ્ય હોય છે એ ન વિસરાવું જોઈએ—સાહિત્યકલાના સામયિક માટે તો એનો ખ્યાલ રાખવો એ વધારે જરૂરી ગણાય. જો કે એનો અર્થ એ નથી કે સામયિકનું નિર્માણ ખર્ચાળ અને વૈભવી જ થવું જોઈએ. પૂરી કરકસર કરીને પણ કલાત્મક ને સુંદર મુદ્રણસજ્જા થઈ શકે એનો નમૂનો મધુભાઈ રાવતના 'કુમારે' બતાવેલો જ છે. બીજાં પણ કેટલાંક સામયિકો મુદ્રણ-સન્નિવેશની બાબતમાં ધ્યાનપાત્ર છે, પણ આશ્ચર્ય એ થાય છે કે આપણી બે મોટી સાહિત્ય સંસ્થાઓનાં સામયિકો 'પરબ' અને 'શબ્દસૃષ્ટિ' બહિરંગની બાબતે ઉદાસીન છે. એનું અક્ષરાંકન, એનું પ્રચ્છદપટ અને સામગ્રીની મુદ્રણસજ્જા સંતોષ આપે એવાં નથી. સવાલ માત્ર સંસ્થાગત સુવિધાઓને એ દિશામાં પ્રયોજવાનો જ છે, એ થાય તો રુચિકર બહિરંગથી આ સામયિકો વધુ પ્રભાવક ગૌરવ ઊભું કરી શકે.

આંતરિક-બહિરંગત સમૃદ્ધિના આ બધાં વાનાંથી કોઈ પણ સામયિકે આખરે તો લેખક તેમજ વાચક/ભાવકનાં રસદૃષ્ટિ અને સંપ્રજ્ઞતાનો વિસ્તાર કરવાનું, અને સાહિત્યિક વાતાવરણને ચેતનવંતું ને રુચિસમૃદ્ધ કરવાનું લક્ષ્ય સાધવાનું રહે છે. આપણાં કેટલાંક સામયિકોએ એ દિશામાં ઠીક ઠીક મથામણ કરી છે. એના સંપાદકોએ નવાં દૃષ્ટિમંત વલણોને પુરસ્કારવાનું ને નવલેખનનું નેતૃત્વ લેવાનું પણ કર્યું છે. છતાં એકંદરે આપણું સંપાદનકાર્ય અતંદ્ર છે એમ કહી શકાતું નથી. એક સમય એવો હતો કે પ્રતિષ્ઠિત સામયિકના પાને પ્રવેશતાં પહેલાં નવલેખકને ઠીકઠીક સાધના ને પ્રતીક્ષા કરવાં પડતાં હતાં. આજે અતિ ઉદાર બલકે શિથિલ સંપાદકીય વલણોએ સ્વીકૃતિ(રેકગ્નિશન)ને સરળ ને મહત્ત્વ વિનાની કરી મૂકી છે એથી સૂઝ કે સજ્જતા વિનાની, કેવળ મુગ્ધ સર્જક-પદવાંછાવાળી નબળી ગદ્ય-પદ્ય લઘુકૃતિઓ ઊભરાતી રહી છે. (ને વાચકને માથે અથડાય એ પહેલાં, એથીય મોટા પ્રમાણમાં સંપાદકને જ માથે અથડાતી હોય છે.) વળી, પીઢ અને જાણીતા લેખકોનાં કેટલાંક સાવ નબળાં-નિષ્પ્રાણ લખાણો પણ હજુ કેટલાંક સામયિકોનાં પાનાંમાં ઘૂસી જતાં હોય છે. સંપાદકે સાવ ઉગ્રવલણ વલણ તો ન જ રાખવાનું હોય, પણ તો, એની મોકળાશ ખબરદારીના અભાવવાળી ને સુસ્ત પ્રમાદી પણ ન બની જાય એ જરૂરી છે. એક સ્તરે

જળવાવું જોઈએ. બીજી તરફ, લેખકોનાં ભિન્નરુચિ ને ભિન્નમત જૂથો વિધાયક રહીને પ્રભાવક બને ને એથી તુલ્યબળ વલણો પ્રવર્તે એવું સંપાદકીય આયોજન હજુ એટલા પ્રમાણમાં થતું નથી. સંપાદકીય લખાણો હજુ વધુ પર્યેષક તેમજ સામ્પ્રત સાહિત્યિક ગતિવિધિની ખબર રાખનારાં ને જરૂર પડ્યે વિઘાતક પ્રવૃત્તિઓ-પરિબળોની ખબર લઈ નાખનારાં વેધક બને તો એ સૌથી વધુ અસરકારક પુરવાર થાય. મોટાભાગનાં સામયિકો તો કશી સંપાદકીય નોંધની પણ જરૂર જોતાં નથી. ક્યારેક તો સંપાદકો ઘણો ઓછો સમય સામયિક માટે ફાળવી શકે છે – વ્યવસ્થાપક અને મુદ્રકને હવાલે ઘણું છોડી દે છે. પૂરા સમયના સંપાદકથી ચાલતાં સામયિકો ઘટતાં જાય છે. કેટલાંક સંસ્થા-સામયિકો પણ, થોડોક સમય આપતા, માનાર્હ સંપાદકોથી કામ ચલાવે છે. પણ બીજી તરફ, વ્યક્તિગત-સાહસરૂપે ચાલતાં સામયિકના સંપાદકો તો, માનાર્હ ધોરણે તો શું, ક્યારેક ગાંઠના પૈસા જોડીને પણ સંપાદન ઉપરાંત વ્યવસ્થાતંત્રની આખી કામગીરી પાછળ પોતાનો ઘણો સમય આપતા હોય છે.

આવી અનેકરંગી સ્થિતિઓમાં આપણી સામયિક પ્રવૃત્તિ ચાલે છે. વાચક-ગ્રાહક સમુદાય ખૂબ નાનો હોય ને સાહિત્યજગતની કેટલીક અકળાવનારી પરિસ્થિતિઓનો સામનો કરવાનો આવતો હોય ત્યારે પોતે હાથ ધરેલી પ્રવૃત્તિ અને એની સાર્થકતા સાવ ક્ષુલ્લક પણ લાગે. આવી નિરાશાની સ્થિતિઓના ઝોલા આવતા હોવા છતાં સાહિત્યપદાર્થ સાથેની એક નિસબતથી, સાહિત્યિક પત્રકારત્વ માટેની કોઈ આંતરિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને સંપાદકોતંત્રીઓ કામ કર્યે જતા હોય છે. આ દાયકાએ આવી નિસબતનો, મથામણનો પૂરો તૃપ્તિકર નહીં તો સંતોષકારક હિસાબ તો આપ્યો જ છે.

વિપરીત થયે જતી સ્થિતિમાં પણ, ૧૯૯૧થી શરૂ થતા દસમા દાયકાની ક્ષિતિજ પર, 'સંસ્કૃતિ'ની પરંપરાને કંઈક અંશે આગળ લઈ જવા કરતું માસિક 'ઉદ્દેશ' (સં. રમણલાલ જોશી), વિદ્યાનગરથી પ્રકાશિત થતું દ્વૈમાસિક 'દસમો દાયકો' (સં. મણિલાલ પટેલ), કેવળ ગઝલ વિશેનું સામયિક 'ધબક' (સં. રશીદ મીર) અને પુસ્તકસમીક્ષાનું ત્રૈમાસિક 'પ્રત્યક્ષ' (સં. રમણ સોની, નીતિન મહેતા, જયદેવ શુક્લ) ઉદિત થયાં છે. હંફાવનારા સંજોગોમાં પણ આવાં નૂતન ને સાહસિક આવિષ્કારો ફળદાયી બનતા જશે કે ઊગવા-આથમવાની પ્રક્રિયા ઝડપી બનતી જશે એ તો સમય જ કહી શકે. પણ નજીકના ભૂતકાળ પર નજર કરતાં પણ એટલું જરૂર કહી શકાય કે આ બધું નિરાશાનો આસ થવા સરજાયું નથી, એ કોઈ ને કોઈ અર્થ ને કશીક આગવી મુદ્રા ઉપસાવનારી સાતત્યવાળી સાહિત્યપ્રવૃત્તિનો એક અંશ બની રહેશે.

વડોદરા : ૨૫ નવે. ૯૨



મહત્ત્વનાં પુસ્તકોની સૂચિ

કવિતા

૧ અગિયાર દરિયા	મનહર મોદી	૧૯
૨ અગ્નિ	અમૃત ઘાયલ	૧૯
૩ અંગપચીસી	ધીરુ પરીખ	૧૯૮
૪ અડવાપચીસી	હરિકૃષ્ણ પાઠક	૧૯૮
૫ અજાણી સુગંધ	આકાશ ઠક્કર	૧૯૬
૬ અણુસાર	હેમંત ધોરડા	૧૯૮
૭ અનસ્ત સૂર્ય	કિસન સોસા	૧૯૮
૮ અને સૌમિતિક	ભીખુ કપોડિયા	૧૯૮૮
૯ અરસપરસ	પન્ના નાયક	૧૯૮૯
૧૦ અર્થાત્	અશોકપુરી ગોસ્વામી	૧૯૯૦
૧૧ આલબત્ત	હરેશ તથાગત	૧૯૯૦
૧૨ અહુર	અજિત ઠાકોર	૧૯૯૨
૧૩ અવનિતનયા	કિસન સોસા	૧૯૯૩
૧૪ અધારનું અજવાળું	યોગેશ જોશી	૧૯૯૪
૧૫ અસ્મિતા	સં. ચંદુ મહેરિયા	૧૯૯૪

ચાલુ

૧૬ અંડરગ્રાઉંડ	વિજુ ગણાત્રા	૧૯૮૮
૧૭ અંતર આંધાર	રાજેન્દ્ર શુક્લ	૧૯૮૧
૧૮ આકાશમાં તારાઓ ચૂપ છે	જયા મહેતા	૧૯૮૫
૧૯ આજથી પત્રોને બદલે લખજો નક્ષત્રો સજનવા	મુકુલ ચોકસી	૧૯૮૭
૨૦ આઠમા દાયકાની કવિતા	સં. સુમન શાહ	૧૯૮૨
૨૧ આરોહ અવરોહ	ઉશનસ્	૧૯૮૯
૨૨ એક ખાલી નાવ	હર્ષદ ત્રિવેદી	૧૯૮૪
૨૩ એક મુઠ્ઠી આકાશ	સં. કરસનદાસ લુહાર	૧૯૮૫
૨૪ એકાવન	ઉદયન ઠક્કર	૧૯૮૭
૨૫ ઓતપ્રોત	ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા	૧૯૮૭
૨૬ કખઉગ	હેમેન શાહ	૧૯૮૯
૨૭ કર્દમપલ્લી	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૮
૨૮ કલિ	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૨
૨૯ કંઈક, કશુંક અથવા તો	સંજુ વાળા	૧૯૯૦
૩૦ કંડિલ	ચતુર પટેલ	૧૯૮૩
૩૧ કાલગ્રંથિ	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૯
૩૨ કાવ્યલાવણ્ય	સં. કલ્લોલિની હઝરત	૧૯૮૯
૩૩ કાવ્યસંચય-૧	સં. અનંતરાય રાવળ હીરાબહેન પાઠક	૧૯૮૧
૩૪ કાવ્યસંચય-૨	સં. ધીરુભાઈ ઠાકર વ્રજલાલ દવે	૧૯૮૧
૩૫ કાવ્યસંચય-૩	સં. રમણલાલ જોશી જયન્ત પાઠક	૧૯૮૧
૩૬ કાવ્યસૃષ્ટિ	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૬
૩૭ કિંવદન્તિ	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૮
૩૮ કેવળવીજ	સ્નેહરશ્મિ	૧૯૮૪
૩૯ કોઈ રસ્તાની ધારે ધારે	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૫
૪૦ ખમ્મા આલા બાપુને	રમેશ પારેખ	૧૯૮૫
૪૧ ગગન ખોલતી બારી	ચંદ્રકાંત શેઠ	૧૯૯૦
૪૨ ગુજરાતી ઊર્મિકાવ્યો	સં. જયંત પાઠક રમણલાલ પાઠક	૧૯૮૩

૪૩ ઓરંભા પક્ષી	વારિજ લુહાર	૧
૪૪ છરો કે પાંદડાં જેવાં	ભગવતીકુમાર શર્મા	૧૯૯
૪૫ જટાયુ	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	૧૯૯
૪૬ જળની આંખે	પન્નેશ દવે	૧૯૦
૪૭ જીલ્સ ઉપરનો ખ્વાજ	પ્રફુલ્લ પંડ્યા	૧૯૯૧
૪૮ જેમતેમ	ઇન્દુ ગોસ્વામી	૧૯૯૧
૪૯ ઝાંય	અમૃત ઘાયલ	૧૯૮૨
૫૦ ટહુકી રહ્યું મગન	ફિલીપ ક્લાર્ક	૧૯૮૨
૫૧ ટોળાં, અવાજ ઘોંઘાટ	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૯૦
૫૨ તરન્નુમ	મુકુલ ચોકસી	૧૯૮૨
૫૩ તુંડિલતુંડિકા	વિનોદ જોશી	૧૯૮૭
૫૪ તો પછી	દલપત ચૌહાણ	૧૯૮૨
૫૫ થોડાં બીજાં ઇન્દ્રધનુ	શ્યામ સાધુ	૧૯૮૭
૫૬ દરિયાનો પડઘો	નવનીત ઉપાધ્યાય	૧૯૮૨
૫૭ દિવાત્ર સુંદર એણી પેર	હરીશ મીનાશ્રુ	૧૯૮૨
૫૮ નકશાની એક રેખા	શારૂખ શેખ	૧૯૮૬
૫૯ નિર્વાણ	નીતિન મહેતા	૧૯૮૮
૬૦ નિષ્પંદ	સત્યજિત શર્મા	૧૯૮૩
૬૧ પક્ષીતીર્થ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૮૮
૬૨ પગલાંમાં ઊગ્યું આકાશ	નીતિન વિ. મહેતા	૨૮૮૫
૬૩ પડઘાની પેલે પાર	ચંદ્રકાંત શેઠ	૧૯૮૭
૬૪ પગ વિનાના દેશમાં	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૮૩
૬૫ પર્યાય તારા નામનો	હનીફ સાહિલ	૧૯૮૫
૬૬ પરંતુ	વિનોદ જોશી	૧૯૮૪
૬૭ પવનના અશ્વ	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૬
૬૮ પ્રથમ સ્નાન	ભૂપેશ અધ્વર્યુ	૧૯૮૬
૬૯ પ્રવાહણ	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૬
૭૦ પાંડુકાવ્યો અને ઇતર	દિલીપ ઝવેરી	૧૯૮૯
૭૧ પ્રારંભ	જયદેવ શુક્લ	૧૯૮૮
૭૨ ફૂલોની નૌકા લઈને	મનોહર ત્રિવેદી	૧૯૮૧
૭૩ બરફનાં પંખી	અનિલ જોશી	૧૯૮૧
૭૪ બાહુક	ચિનુ મોદી	૧૯૮૨

૭૫ બે ઉપનિષદો	ઇન્દુ પુવાર	૧૯૮૮
૭૬ બ્લૅક ફૉરેસ્ટ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૯૦
૭૭ ભોંયબદલો	દલપત પઢિયાર	૧૯૮૨
૭૮ મથામણ	પ્રતાપસિંહ રાઠોડ, સારસ્વત	૧૯૮૪
૭૯ મલાજો	મેઘનાદ ભટ્ટ	૧૯૮૮
૮૦ મારા હાથની વાત	સરૂપ ધ્રુવ	૧૯૮૮
૮૧ મુકામ પોસ્ટ માણસ	નયન હ. દેસાઈ	૧૯૮૨
૮૨ મેહૂલો ગાજે ને માધવ નાચે	સં. ઉમાશંકર જોશી-રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૭
૮૩ મૃગયા	જયંતક પાઠક	૧૯૮૩
૮૪ રચનાલય	ધીરુ મોદી	૧૯૯૦
૮૫ લઘરો	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૭
૮૬ વર્ષા ઝરે વસંતમાં	પ્રિયવદન શેઠ	૧૯૯૦
૮૭ વહેતાં વૃક્ષ પવનમાં	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૪
૮૮ વિતાન સુદ બીજ	રમેશ પારેખ	૧૯૮૯
૮૯ વિસ્ફોટ	સં. ચંદુ મહેરિયા-બાલકૃષ્ણ આનંદ	૧૯૮૪
૯૦ વીથિ	દિલીપ જોશી	૧૯૯૦
૯૧ શબ્દને રસ્તે	નીતા રામૈયા	૧૯૮૯
૯૨ શરૂઆત	મહેશ શાહ	૧૯૮૨
૯૩ શાશ્વતી	મોહનલાલ પટેલ	૧૯૮૧
૯૪ શિખંડી	વિનોદ જોશી	૧૯૮૫
૯૫ શિશુલોક	ઉશનસ્	૧૯૮૪
૯૬ શૂળી પર સેજ	જયંત પાઠક	૧૯૮૮
૯૭ શેષવિશેષ	સં. પ્રમોદકુમાર પટેલ	
	હરીશ મીનાશ્રુ	૧૯૮૪
૯૮ શ્રાવણી ઝરમર	સુંદરજી બેટાઈ	૧૯૮૨
૯૯ સઘન કવિતા	સં. નલિન પંડ્યા	૧૯૮૨
૧૦૦ સનનન	રમેશ પારેખ	૧૯૮૫
૧૦૧ સમગ્ર કવિતા	ઉમાશંકર જોશી	૧૯૮૧
૧૦૨ સમાંતર	પંથી પાલનપુરી	૧૯૮૪
૧૦૩ સંકલિત કવિતા	રાજેન્દ્ર શાહ	૧૯૮૩
૧૦૪ સંચેતના	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૯૮૨
૧૦૫ સાતમી ઋતુ	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૮૮

૧૦૬ સિસૃક્ષા — શિલ્પીન થાનકી
૧૦૭ કુસુમતિ અને બીજાં નાટકો — મનહર મોદી — ૧૯૮૬
૧૦૮ હસ્તરેખાનાં વમળ — ભરત ત્રિવેદી — ૧૯૮૮
૧૦૯ હું એટલે હું નહીં ને — વરદરાજ પંડિત — ૧૯૮૯

ટૂંકી વાર્તા

૧ અડાબીડ — ભગવતીકુમાર શર્મા — ૧૯૮૭
૨ અતિથિગૃહે — રઘુવીર ચૌધરી — ૧૯૮૮
૩ અંતરાલ — હિમાંશી શેલત — ૧૯૮૭
૪ આંખની ઇમારતો — અંજલિ ખાંડવાળા — ૧૯૮૮
૫ ઇત્યાદિ — વિજય શાસ્ત્રી — ૧૯૮૮
૬ એકદા નૈમિષારણ્યે — સુરેશ જોષી — ૧૯૮૭
૭ એક નામે સુજાતા — ભારતી દલાલ — ૧૯૮૭
૮ ગુજરાતી દલિત વાર્તા — સં. મોહન પરમાર, હરીશ મંગલમ્ — ૧૯૮૮
૯ ગુજરાતી પ્રતિનિધિ વાર્તાઓ — સં. વિનોદ અધ્વર્યુ — ૧૯૮૮
૧૦ ગુજરાતી ભાષાની કેટલીક વિશિષ્ટ વાર્તાઓ — સં. પ્રવીણ દરજી
૧૧ ચંદ્રદાહ — રજનીકુમાર પંડ્યા — ૧૯૯૦
૧૨ જલુસ — બાબુભાઈ છાડવા — ૧૯૮૮
૧૩ ડાબી મુઠ્ઠી જમણી મુઠ્ઠી — ચિનુ મોદી — ૧૯૮૫
૧૪ તું બોલ ને ! — હરીશ નાગ્રેચા — ૧૯૯૦
૧૫ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાઓ — સં. અજિત ઠાકોર, મણિલાલ પટેલ, અદમ ટંકારવી
૧૬ પીંછાં — બહાદુરભાઈ વાંક — ૧૯૮૮
૧૭ પ્રયોગશીલ ગુજરાતી વાર્તા — સં. મફત ઓઝા
૧૮ ફ્લાવરવાઝ — વિભૂત શાહ — ૧૯૮૮
૧૯ મારા ઘરને ઉંબરેથી — ઉષા શેઠ — ૧૯૮૮
૨૦ મોરબંગલો — હરિકૃષ્ણ પાઠક — ૧૯૮૬
૨૧ રણઝણવું — વીનેશ અંતાણી — ૧૯૮૯
૨૨ રણની આંખમાં દરિયો — સં. ધીરેન્દ્ર મહેતા — ૧૯૮૬

૨૩ વાર્તાવિશ્વ	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૯૮૭
૨૪ વિનાયક વિષાદયોગ	બહાદુરભાઈ વાંક	
૨૫ વિયોગે	તરુલતા મહેતા	૧૯૮૮
૨૬ શબ્દપેટીમાં મોજું	સત્યજિત શર્મા	૧૯૮૧
૨૭ સમ્મુખ	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૬
૨૮ સુવર્ણ કેસૂડાં નવલિકા	સં. રઘુવીર ચૌધરી, જયંતિલાલ મહેતા	
૨૯ સ્વપ્નવટો	રવીન્દ્ર પારેખ	૧૯૮૬
૩૦ સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી સાહિત્ય ટૂંકી વાર્તા	સં. મફત ઓઝા	
૩૧ હનુમાનલવકુશમિલન	ભૂપેશ અધ્વર્યુ	૧૯૮૨
૩૨ હલો	ઉત્પલ ભાયાણી	૧૯૮૩
૩૩ હુકમનો એક્કો	સરોજ પાઠક	૧૯૮૫
૩૪ હોલારવ	વીનેશ અંતાણી	૧૯૮૩

નવલકથા

૧ અકથ્ય	સુભાષ શાહ	૧૯૮૬
૨ અતિક્રમ	રવીન્દ્ર પારેખ	૧૯૯૦
૩ અને મૃત્યુ	ઈલા આરબ મહેતા	૧૯૮૨
૪ અસંગતિ	વિભૂત શાહ	૧૯૮૮
૫ અસૂર્યલોક	ભગવતીકુમાર શર્મા	૧૯૮૯
૬ અંધારું	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૯૦
૭ આપણો લોકો	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૫
૮ આંગળિયાત	જોસેફ મેકવાન	૧૯૮૬
૯ આંધળી ગલી	ધીરુબહેન પટેલ	૧૯૮૩
૧૦ આંસુભીનો ઉજાસ	દિલીપ રાણપુરા	૧૯૮૪
૧૧ ઉપનાયક	સરોજ પાઠક	૧૯૮૫
૧૨ ઊર્ધ્વમૂલ	ભગવતીકુમાર શર્મા	૧૯૮૧
૧૩ એક પ્રધાનપુત્રની આત્મકથા	સુભાષ શાહ	૧૯૯૦
૧૪ કલ્પતરુ	મધુ રાય	૧૯૮૭
૧૫ કાદંબરીની મા	ધીરુબહેન પટેલ	૧૯૮૮
૧૬ કાફલો	વીનેશ અંતાણી	૧૯૮૮
૧૭ કાવેરી અને દર્પણલોક	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૮

૧૮ ત્રિભાગ રેવન્તકુંડ	મધુ રાય	૧૯૮૧
૧૯ કિલ્લો	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૮૬
૨૦ કયાં છે ઘર	જયંત ગાડીત	૧૯૮૧
૨૧ ખડકી	સુમન શાહ	૧૯૮૪
૨૨ ખરી પડેલો ટહુકો	વર્ષા અડાલજા	૧૯૮૩
૨૩ ગાંધીની કાવડ	હરીન્દ્ર દવે	૧૯૮૪
૨૪ ઘેલી કુસુમ	લિપિ કોઠારી	૧૯૮૭
૨૫ જળદુર્ગ	રવીન્દ્ર પારેખ	૧૯૮૩
૨૬ જળ મને વાંચ્યા કરે	પરેશ નાયક	૧૯૮૩
૨૭ જીવણલાલ કથામાળા	દીનેશ અંતાણી	૧૯૮૬
૨૮ જીવતર	યોગેશ જોશી	૧૯૮૭
૨૯ જાતરે	મફત ઓઝા	૧૯૮૭
૩૦ ઝુરાપો	પુરુરાજ જોષી	૧૯૯૦
૩૧ ડહેલું	કાનજી પટેલ	૧૯૯૦
૩૨ દિશાન્તર	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૩
૩૩ નિર્વંશ	દીનેશ અંતાણી	૧૯૯૦
૩૪ પંચપુરાણ	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૧
૩૫ પારદર્શક નગર	પરેશ નાયક	૧૯૮૭
૩૬ હ્રાસ	દીનેશ અંતાણી	૧૯૮૯
૩૭ બત્રીસ પુતળીની વેદના	ઈલા આરબ મહેતા	૧૯૮૪
૩૮ બદલાતી ક્ષિતિજ	જયંત ગાડીત	૧૯૮૬
૩૯ બાકી જિંદગી	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૧
૪૦ ભાજભાજી	સુમન શાહ	૧૯૮૯
૪૧ ભીંસ	તરુલતા મહેતા	૧૯૮૬
૪૨ ભેખડ	મોહન પરમાર	૧૯૮૨
૪૩ મથારી	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૯૮૬
૪૪ માટીની રહી ગઈ મ્હેંક	દિલીપ રાણપુરા	૧૯૮૫
૪૫ મુખ્યમંત્રી	વિષ્ણુ પંડ્યા	૧૯૯૦
૪૬ વિરક્તરાગ	કિશોર જાદવ	૧૯૮૯
૪૭ લાવણ્ય	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૯
૪૮ વચલું ફળિયું	”	૧૯૮૩
૪૯ વારસો	પ્રકાશ ત્રિવેદી	૧૯૯૦

એતદ્

૫૦ વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી	શિરીષ પંચાલ	૧૯૮૭
૫૧ શાલવન	ભાનુપ્રસાદ ત્રિવેદી	૧૯૮૪
૫૨ શેષપાત્ર	,,	૧૯૮૯
૫૩ સમુડી	યોગેશ જોશી	૧૯૮૪
૫૪ સાત પગલાં આકાશમાં	કુંદનિકા કાપડિયા	૧૯૮૪
૫૫ હેંગ ઓવર	ચિનુ મોદી	૧૯૮૬

લલિત નિબંધ

૧ અરણ્યોમાં આકાશ ઢોળાય છે	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૮૫
૨ કોઈ સાદ પાડે છે	,,	૧૯૯૦
૩ ઘાસનાં ફૂલ	પ્રવીણ દરજી	૧૯૯૦
૪ જે મળી જીવનની પળો	રમેશ જાની	૧૯૮૫
૫ તરુરાગ	જયંત પાઠક	
૬ દર્ભાંકુર	પ્રવીણ દરજી	૧૯૮૮
૭ પદચિહ્નો પર પાછાં ફરતાં	વિષ્ણુ પંડ્યા સં. આરતી પંડ્યા	૧૯૯૦
૮ પવનની વ્યાસપીઠ પર	અનિલ જોશી	૧૯૮૮
૯ પ્રથમ પુરુષ એકવચન	સુરેશ જોષી	૧૯૮૭
૧૦ બત્રીસે કોઠે દીવા	ગુણવંત શાહ	૧૯૮૮
૧૧ બિસતંતુ	ભગવતીકુમાર શર્મા	
૧૨ ભાવયામિ	સુરેશ જોષી સં. શિરીષ પંચાલ	
૧૩ ભીની માટીની મ્હેંક	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૯૮૮
૧૪ રમ્યાણિ વીક્ષ્ય	સુરેશ જોષી	૧૯૮૭
૧૫ વિચારોના વૃંદાવનમાં	ગુણવંત શાહ	૧૯૮૧
૧૬ વૈકુંઠ નથી જાવું	બકુલ ત્રિપાઠી	
૧૭ શબ્દોના લેન્ડસ્કેપ	જ્યોતિષ જાની	૧૯૮૧
૧૮ સખી સાંજના શમિયાણામાં	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૧
૧૯ સાઈલન્સ ઝોન	ગુણવંત શાહ	૧૯૮૮
૨૦ સુરેશ દલાલના શ્રેષ્ઠ નિબંધો	સં. જયા મહેતા	૧૯૮૭
૨૧ સ્ટેચ્યૂ	અનિલ જોશી	૧૯૮૮

નાટક

૧ અશ્વમેધ	ચિનુ મોદી	૧૯૮૬
૨ કેમ, મકનજી ક્યાં ચાલ્યા	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	૧૯૯૦
૩ જનાર્દન જોસેફ	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૫
૪ જાલકા	ચિનુ મોદી	૧૯૮૫
૫ નજીક	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૫
૬ પીળું ગુલાબ અને હું	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૫
૭ 'મા શંકરની ઐસી તૈસી	શિવકુમાર જોષી	૧૯૮૨
૮ રંગાદાદા	સુભાષ શાહ	૧૯૮૩
૯ રૂમ નંબર નવ	જયંત પારેખ	૧૯૮૩
૧૦ રાઈનો દર્પણરાય	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૯
૧૧ સુમનલાલ ટી. દવે	સુભાષ દવે	૧૯૮૨
૧૨ સ્ટીલ ફ્રેમ	વિનાયક પુરોહિત	૧૯૮૯

એકાંકી

૧ અને હું	શ્રીકાંત શાહ	૧૯૮૩
૨ એકલું આકાશ અને બીજાં નાટકો	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૫
૩ કેનવાસ પરના ચહેરા	શ્રીકાંત શાહ	૧૯૮૧
૪ કેનવાસનો એક ખૂણો	લવકુમાર દેસાઈ	૧૯૯૦
૫ તાપી તટે તાપીદાસ	ચંદ્રવદન મહેતા	૧૯૮૩
૬ ત્રીજો પુરુષ	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૨
૭ ધુમ્મસ ઓગળે છે	રમેશ શાહ	૧૯૮૫
૮ પીંછી, કેનવાસ અને માણસ	લવકુમાર દેસાઈ	૧૯૮૨
૯ બાથટબમાં માછલી	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૨
૧૦ યામુનીના શ્યામ ગુલાબ	વિભૂત શાહ	૧૯૯૦

વિવેચન

૧. અખાના છપ્પા : કેટલીક અર્થવિસ્તાર	જયંત કોઠારી	૧૯૮૮
૨. અનુભાવન	પ્રમોદકુમાર પટેલ	૧૯૮૫
૩. અર્વાચીન ગુજરાતી ગદ્યનો વિકાસ	જોસેફ પરમાર	૧૯૮૭

૪. અષ્ટમોઽધ્યાય	સુરેશ જોષી	૧૯૮૩
૫. સાહિત્યમાં આધુનિકતા	સુમન શાહ	–
૬. આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા	ભોળાભાઈ પટેલ	૧૯૮૭
૭. આલોચના	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૯૮૯
૮. ઉશનસ્ : સર્જક અને વિવેચક	રમણ સોની	૧૯૮૪
૯. કાવ્યકૌતુક	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૭
૧૦. કાવ્યપ્રપંચ	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૯
૧૧. કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ	શિરીષ પંચાલ	૧૯૮૫
૧૨. કાવ્યવ્યાપાર	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૨
૧૩. ગુજરાતી કથાવિશ્વ	સં : નરેશ વેદ બાબુ દાવલપુરા	૧૯૮૫
૧૪. ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ ૧-૨	રમેશ દવે	૧૯૮૫
૧૫. ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર	પ્રમોદકુમાર પટેલ	૧૯૮૫
૧૬. ચિન્તયામિ મનસા	સુરેશ જોષી	૧૯૮૨
૧૭. જાનન્તિ યે કિમપિ	સં. સુરેશ જોષી	૧૯૮૪
૧૮. દર્પણનું નગર	અનિલા દલાલ	૧૯૮૭
૧૯. દિશાંતર	અનિલા દલાલ	૧૯૮૧
૨૦. દશમફલક	ઉત્પલ ભાયાણી	૧૯૮૧
૨૧. દ્રુમપર્ણ	વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી	૧૯૮૨
૨૨. ધ્વન્યાલોક	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૮૧
૨૩. નવલકથા, વાસ્તવ અને વાસ્તવવાદ	જયંત ગાડીત	૧૯૮૫
૨૪. નવી ટૂંકીવાર્તાની કળામીમાંસા	કિશોર જાદવ	૧૯૮૬
૨૫. નંદશંકરથી ઉમાશંકર	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૪
૨૬. નૂતન નાટ્ય આલેખો	સતીશ વ્યાસ	૧૯૮૯
૨૭. પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન	સં. નીતિન-મહેતા	૧૯૮૭
૨૮. પ્રતિભાષાનું કવચ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૮૪

૨૯ પ્રેક્ષા	ઉત્પલ ભાયાણી	૧૯૮૬
૩૦. માર્ક્સવાદી સાહિત્ય કળામીમાંસા	સં. ભીખુ પારેખ	૧૯૮૪
૩૧. રૂપરચનાથી વિઘટન	શિરીષ પંચાલ	૧૯૮૧
૩૨. વક્રોક્તિ જીવિત	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૯૦
૩૩. વિવેચનની પ્રક્રિયા	રમણલાલ જોશી	૧૯૮૧
૩૪. વિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	૧૯૯૦
૩૫. વિવેચનનો વિભાજિત પટ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૯૦
૩૬. વીક્ષા અને નિરીક્ષા	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૮૧
૩૭. વ્યાસંગ	જયંત કોઠારી	૧૯૮૪
૩૮. શબ્દની શક્તિ	ઉમાશંકર જોશી	૧૯૮૨
૩૯. સમૂહમાધ્યમો અને સાહિત્ય	પ્રીતિ શાહ	૧૯૮૯
૪૦ સંરચના અને સંરચન	સુમન શાહ	૧૯૮૬
૪૧. સંસર્જનાત્મક કાવ્યવિજ્ઞાન	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૮૫
૪૨. સાહિત્યિક તત્ત્વોની માવજત	જયંત કોઠારી	૧૯૩૯

આ ગ્રંથસૂચિની ક્ષતિઓ, ભૂલોની બધી જવાબદારી સંપાદકની છે.

કર્તાનામ સૂચિ

ઝેણ

એવધૂ

કૃતિનામ સૂચિ

અનુક્રમ

પ્રકાશન તારીખ ૨૨ : ૨ : ૧૯૯૩

એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૫
વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૭૭, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા
અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧ ફોન : ૨૦૫૭૮

ખંડિત કાંડ

દિલીપ ઝવેરી

અશોકવાડી

સીમાકે ટેમ પર ઈશ્વર
દીવાર પક્કા બનાયા

કેલેન્ડર હશે
ખૂંખાર જંગ ખેલનાર
ફિલ્મી હીરોનાં પોસ્ટર
અને કદાચ ખીલે ટાંગ્યાં
ભરત ભરેલાં બે સસલાં

સમીર પયદા હુવા
તબ કાંચકી ખિડકી લગાઈ

ફાટવા આવેલી ચાદરનો
પડદો
સામેની પાનબીડીની દુકાનનો
ટણકાર અને મોડી રાત સુધી

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ફાનસનું આવીને બેસતું અજવાળું
તીસરી બાર ઘરવાળીકો
તીન મહિનેમેં તો ,
વેચ્યપલો
વજ્રખોજખાતી ઘરવખરીનો
ભંગાર હીરા ઈંટો વાંસ
અરીસો મેશ
ખાબોચિયે ધૂંધવાતી રાખ
ઉપરવાલા છપરેકા પતરા જ સોલા થા
એનું એ જ આકાશ

રણથંભ

રામજીએ વાવ્યા ફટાકડા
માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં   લેખણે ઉઝરડેલ કાગળિયાં
ઝૂંપડીએ જાગે અંધારાં   કાસદ કમાંક છાપે, હોં
કોટ્યવી બોરડીને ચાંપે, હોં
એક સાથ ઊછળ્યાં સમદરનાં મોજાં જેમ હાર હાર રંગરૂટ થાય
લંકામાં કોઈ હવે સ્કૂટર કે મોટર કે ટીવીની ચાંપ જો દબાય
આગિયાળ આસમાન તૂટે
આરસાળ આસમાન તૂટે   ઠેર ઠેર વહેરી કાગળિયાં
પથ્થરાળ આસમાન તૂટે   કાસદ વેરી ઝાંપે, હોં
ફટાકડા ફૂટે
ને માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં
ઠેઠ રે પાતાળથી ધરતી ઉધાડી માતા નીકળ્યાં'તાં તો પ
વાયરે લજામણી વાટ જેમ થરપે ને છાંય જેમ ફળી પડે ભોંય
ખેતરે ઝિલોલ્યાં પાન ઊડે
ખળાંની ધાણીમાં ધાન ઊડે
ગળાંની ધાણીથી ધાન ઊડે
કોળિયા વછૂટે   સરનામાં ચીતર્યાં કાગળિયાં
ફટાકડા ફૂટે   કાસદ ટાઢે તાપે, હોં
ને માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં
રામજીએ વેડ્યા ફટાકડા
ધુમાડા ધરતીને ખાંપે, હોં
ને માતા સીતા

અગ્નિપરીક્ષા

યુગોથી થીજેલા
પથ્થરમાંથી ઊગી નીકળેલા
પવનોમાં મહોરે છે લાવાની ગંધ
અને તપેલ ધાતુઈ સ્વાદ
પીગળી પડેલ ડામર પર
નિર્જીવ ખટારાના પગ પણ
ચાસ પાડે નહીં
એવો નિર્જન સુનકાર
વસંતમાં પાન ખેરવી
જરઠ જટિયાળાં કાંટાળાં ઝાડ
ફળહીન
છાયાહીન તાડ
પિત્તળલોઢાળાં મકાન માથે હાંફે
તરસી ટાંકીનાં હરણાં
દશે દિશાએ પીંખાઈ
ઊઠવા અસહાય ફસડાયલો તડકો
કસ્તર કૂડા હેઠ ઢંકાઈ
શ્વાસ ઝાલી થંભેલા
ખાલી કૂડા જેવા ખાડા
ક્યાં ય સંતાયા વિના
ઘાવ કરતો સૂરજ
એની ઝાંય ઝાંયે બાંધેલા
હત દરિયાને તરી
ઠરી ગયેલી આગમાંથી ધોવાઈ આવેલા
આ શહેરને હવે
કોઈ
ફરીથી
હદ પાર....?

રજક

ઘોબીને કોઈ ગોતી લાવો, ડાઘ પડ્યા છે
બહુ આંખોથી કર્યાં એકઠાં, પાણી ઓછાં પડ્યાં
જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ફાનસનું આવીને બેસતું અજવાળું
તીસરી બાર ઘરવાલીકો
તીન મહિનેમેં તો ,
વેરાયલો
વણઓળખાતી ઘરવખરીનો
ભંગાર ઢીચ ઈંટો વાંસ
અરીસો મેશ
ખાબોચિયે ધૂંધવાતી રાખ
ઉપરવાલા છપરેકા પતરા જ સડેલા થા
એનું એ જ આકાશ

રણથંભ

રામજીએ વાવ્યા ફટાકડા
માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં   લેખણે ઉઝરડેલ કાગળિયાં
ઝૂંપડીએ જાગે અંધારાં   કાસદ ક્યાંક છાપે, હોં
કાંટાળી બોરડીને રાંપે, હોં
એક સાથ ઊછળ્યાં સમદરનાં મોજાં જેમ હાર હાર રંગરૂટ થાય
લંકામાં કોઈ હવે સ્કૂટર કે મોટર કે ટીવીની ચાંપ જો દબાય
આગિયાળ આસમાન તૂટે
આરસાળ આસમાન તૂટે   ઠેર ઠેર વહેરી કાગળિયાં
પથ્થરાળ આસમાન તૂટે   કાસદ વેરી ઝાંપે, હોં
ફટાકડા ફૂટે
ને માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં
ઠેઠ રે પાતાળથી ધરતી ઉઘાડી માતા નીકળ્યાં'તાં તો ય
વાયરે લજામણી વાટ જેમ થરપે ને છાંય જેમ ઢળી પડે ભોંય
ખેતરે ભિલોલ્યાં ધાન ઊડે
ખળાંની ધાણીમાં ધાન ઊડે
ગળાંની ધાણીથી ધાન ઊડે
કોઠિયા વાફૂટે   સરનામાં હીણાં કાગળિયાં
ફટાકડા ફૂટે   કાસદ ટાઢે તાપે, હોં
ને માતા સીતા ઘણું કાંપે, હોં
રામજીએ વેડ્યા ફટાકડા
ધુમાડા ધરતીને ખાંપે, હોં
ને માતા સીતા

એતદ્

અગ્નિપરીક્ષા

યુગોથી થીજેલા
પથ્થરમાંથી ઊગી નીકળેલા
પવનોમાં મહોરે છે લાવાની ગંધ
અને તપેલ ધાતુઈ સ્વાદ
પીગળી પડેલ ડામર પર
નિર્જીવ ખટારાના પગ પણ
ચાસ પાડે નહીં
એવો નિર્જન સૂનકાર
વસંતમાં પાન ખેરવી
જરઠ જટિયાળાં કાંટાળાં ઝાડ
ફળહીન
છાયાહીન તાડ
પિત્તળલોઢાળાં મકાન માથે હાંફે
તરસી ટાંકીનાં હરણાં
દશે દિશાએ પીંખાઈ
ઊઠવા અસહાય ફસડાયલો તડકો
કસ્તર કૂડા હેઠ ઢંકાઈ
શ્વાસ ઝાલી થંભેલા
ખાલી કૂકા જેવા ખાડા
ક્યાંય સંતાયા વિના
ઘાવ કરતો સૂરજ
એની ઝાંય ઝાંયે બાંધેલા
હત દરિયાને તરી
ઠરી ગયેલી આગમાંથી ધોવાઈ આવેલા
આ શહેરને હવે
કોઈ
ફરીથી
હદ પાર....?

રજક

ધોબીને કોઈ ગોતી લાવો, ડાઘ પડ્યા છે
બહુ આંખોથી કર્યાં એકઠાં, પાણી ઓછાં પડ્યાં

જાન્યુઆરી – માર્ચ ૧૯૯૩

થાય, બોળતાં એક રંગમાં લાલ, લોહી ઓછાં પડ્યાં
ફરીથી ધોબીને કોઈ ગોતી લાવો ગોતી લાવો ગોતી લાવો
ટોળે ટોળાં

હાથ વિનાના સુથાર
અંગૂઠા છૂંદ્યા કુંભાર
બાવડાં ભાંગ્યા લુહાર
ગરદન મોડ્યા મજૂર
ટાંટિયા તોડ્યા કાસદ

કઠિયારા છે   નથી કુહાડી
કડિયા ઝાઝા   નથી ઈંટ
રંગારા   ના ભીંત
ખેતરે સમ ખાવાને ચપટીભર પણ બીજ જડે ના
આસમાનથી કોરાં તો ક્યાં વીજ પડે ના
તાડ સુકાયા તૂટ્યા ભૂંડી ભૂખ ભૂંસતાં ઘેન ચડે ના
સૂની સીમે જરઠ બોરડી અંગ ઓઢવા કાંટાનો અણસાર અડે ના

તો ય ધૂળટી હવા
ધોળવા
ધોવા
ધોબીને કોઈ ગોતી લાવો

શરીરની વાતો

કાન :

કાન એટલે શ્રવણ એટલે કર્ણ એટલે   બાહ્યકર્ણ
કુંડળ વર્તુળ વળી વળીને કૂવો
જ્યાં વળ ખાય વાયરો વિતથ વિરથ
ઘોડાની રઈસ રવાલ ચાલે વિફલ
કાન એટલે ફલ જેને ધ્વનિજિહ્વા ચગળે
ઠળિયા જેવા કઠિન શબ્દ સ્વર છેવટ
શ્રુતિને ક્ષેત્ર મૃત્તિકા સ્મૃતિસિક્તે રોપાય
કાનનાં ફળ કૂંડાંમાં બાગે ઉપવન જંગલ સતશત ખંડખંડ ચિરકાલ

એતદ્

કાન-શંખ-ગોકળગાયની ઢાલ મધ્યકર્ણ
ગતિહીન મૌન ઘુમરાતા ઘોંઘાટ
કાન-અંધકાર તથાપિ
કાન તથા અંધકાર અપિ
કાન તથા કપિ
કાક થા પિક
સરખે સરખા દિખતે થે બસ
એક દિવસ જબ સાંભળિયું તો કથા

કાન કરીને એક જનાવર બે મોઢાંનું અંતઃકર્ણ
મોઢાની બે કોર વાળની ડાળ હેઠળે લટકે
દિવસે ઊડે પતંગિયાની જેમ
રાતના વનમાં વડવાગોળ બનીને ભટકે
ભૂલભુલૈયા ગોળ ગોળ ગુંબજમાં આખર
સપડાયાં જાણે પાણીની હાથેળીમાં પથરો
તળિયે વળગેલાને વમન વમળના જીભપાવડે ઝાલી
મોંની ખાણ ખોતરી ફેંક્યો સાચા શબદરતનનો પથરો

પાછું કાન સાંભળે અંતકરણ
જેમ સૂર્યથી તડકાયું
ને જેમ ગગનથી ચંદ્રાયું
તેમ કાનથી સંભળાયું

પ્રથમ વર્ષા-નવા ઘરમાંથી

જયદેવ શુક્લ

ચપટી
      ઝરમર
            ઝરે
                  ઝર
વૃક્ષ પર, ઘાસ પર
વાડના તાર પર, પીળી માટીના રસ્તા પર,
ધાબા પર.
દરજીડો
ઝરમર લઈ
સીવતો જાય
માળો.
હવા મેદાનમાં આખિપોકોશી બની
હાંફે
ટપક
      ટીપું લીલું
ઝીલી
પૂરી સંતાય
પૃથ્વી.
જાંબુડિયું-મોરપિચ્છ આકાશ
ટહુકે ચમકી
ટપકે
બોદું.
કાનમાં
ઘરના પતરાંના છાપરા પર
માથું નમાવી દોડતાં
લવારા
બરકે.
      છત
            ટપકે
                  ટપક્
                        ક્પ્....

નાટક

જગદીપ સ્માર્ત

આ રંગમંચ
આ પડદો
આ ચીતરેલા સેટીંગ્સના અભિનયને
ટકાવતી ખીલીઓ.
આ મેકઅપરૂમમાં ડ્રેસવાળાની પેટીમાંથી
બહાર આવતા, સળ ઉકેલાતા પહેરાતા જરકસી જામા.
આ પાવડરના બેઈઝ અને મેકઅપના પડ ને
લિપસ્ટિકની માદક ગંધ.
નદી, સમુદ્રો, પર્વત ને ધરતીકંપ ને
એન્ટ્રી અને એક્ઝિટ કરાવતી.... આ...
એકની પાછળ એક અને એક, ત્રણ વિંગ્ઝ.
આ સાઈકલોરમાનું ભૂરું આકાશ.
લાલપીળા ફ્લડ્ઝના તીવ્ર પ્રકાશને ચીરતા
તારા મુખેથી બોલાતા પ્રોમ્પ્ટ્સ સંવાદો.
બેકગ્રાઉન્ડમાં ધીમા પદચાપો વચ્ચે
ટેપરેકોર્ડર પર સરકતું સંગીત
નાટકે.... નાટકે

જાન્યુઆરી – માર્ચ ૧૯૯૩

તું પાંખાળી પરી કે સરકતી મત્સ્યકન્યાના અભિનિવેશમાં.
સ્ટેજ પર વરસાદમાં નહાય,
અગ્નિમાં જલે કે ઠંડીમાં ધ્રૂજે.
મારી પ્રતીક્ષા તો મધ્યાંતર
કપરકાબીના ખણખણાટ કે પછી પોપકૉર્ન થેલીના ફુગ્ગામાં
બોદું રણકતી બેલના અવાજમાં ગૂંગળાય.
પ્રેક્ષાગારના અંધારા બોગદામાં
ખુરશીમાં જડાયેલી મારી બે આંખ
જોયા કરે મખમલી જવનિકાના
શૉ કેસની કાચની અકબંધ ભીંત
હું પાંખ વગરનો
મસ્તક હાથમાં લઈને બેઠેલો
જકડાયેલો, જડાયેલો, ખોડાયલો, પ્રતીક્ષારત
પ્રેક્ષક.

બનારસ

લાંબા, સીધા, લંબચોરસ
ગંગા ઘાટના પીળા પત્થરના વળાંકો
નદીના સાથળ જેવા લિસ્સા ને ઠંડા બની
હજારો પગલાંઓને ભરખી ગયા છે.
અંધારી ભેજલ લાંબી સાંકડી ગલીઓના ઠંડા ભૂખરા રંગ પર
તરે છે દેવસ્થાનોના નિર્માલ્યની રાત્રિગંધ અને સિંદૂર.
વૃદ્ધ ભિક્ષુવિધવાઓ સાથે ભટકતાં ભગવાં વસ્ત્રોને હવે
મુમુક્ષુભવનના થાંભલાની કાથાની દોરી પર સુકાવવાનું ફાવી ગયું છે.
આખલાઓની કાળી ઊંચી પહોળી ખૂંધ
સાંકડા વળાંકે સૂતી સૂતી ચૂસ્યા કરે છે બપોરની ઊંઘ.
સંધ્યા કરી
નદી પારથી આવેલો, રામનગરી પવન
ગેરુ રંગનાં શિખરોને સોનાની બાથ ભીડે છે.
આંખમાં સૂરમો આંજી, ભાંગ ગટગટાવી
લાલ રંગના ચોકડીવાળા ગમછા
ડાલમંડીની ઠુમરીના બહેલાવમાં ફરફરે.
શેરીના છેવાડે પડતી બારીઓના સળિયામાંથી

તબલાની થાપ અને ભૈરવીના આલાપ સાથે ધસી આવે
રાત્રિનો પ્રથમ પ્રહર.
પૂર્વજોને અજવાળું મોકલવા પ્રગટાવેલો દીવો
ગંગાનો અર્ધ ચંદ્રાકાર વળાંક વટાવી
તરતો તરતો પેલે પાર પહોંચી જાય.
કાશીએ પહોંચતાં પહોંચતાં થાય બાર બાર વરસ.
કરવત ફેરવવા આવેલો કસાઈ કબીર બની ભાગી જાય.
નદીમાંથી બહાર આવેલા અંજલિયુક્ત હાથ
ફરી એક વાર અર્ઘ્ય માટે ડૂબી જાય.
(સપ્ટેમ્બર, ૮૯)

ચિત્રસર્જન

ચિત્ર શરૂ થાય ત્યારે માત્ર હોય છે હાથમાં
પેન્સિલની પ્રવાહી રેખાઓ.
આડી, ઊભી, તીરછી, બળકટ
ક્યારેક બાળકના પગની પાની જેટલી નાજુક
ક્યારેક કેડે હાથ મૂકી કમરેથી ઝૂકેલી.
દોડતી, સરકતી, અટકી જતી, વહી જતી રેખાઓ,
ઝૂકી ઝૂકીને તૂટી પડે છે એકબીજાની ઉપર
તૂટતા-પડતા આકારોનાં વસ્ત્રોની ખેંચતાણમાં
ધારણ કરવા માંડે ન ધારેલાં શરીર.
અચાનક કાગળનો ઢોળાવ વટાવી
ચિત્રની મધ્યમાં કાળો રંગ ધારણ કરેલા બે પડછાયા જેવા આકાર
હાથમાં સફરજન લઈને પ્રવેશે.
પાછળ પાછળ આવે ખડકની લીલાશ સાથે અથડાઈને
ઘાયલ થયેલો નેત્રહીન સર્પ.
પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ફેલાય ઝેરનો કેસરી રંગ અને ભૂરું જાંબુડી આકાશ.
નેત્રહીન સર્પ ઉતાવળમાં
પૂંછડીના પાછલા ઝપાટે ઢોળી નાંખે
પવાલાના લાલ રંગનું પાણી.
સફરજનના રંગનો સ્વાદ માણી ચૂકેલા કાળા આકારો,
ચિત્રની ફ્રેમનો કાચ તોડી ભાગવાના નિષ્ફળ પ્રયાસમાં
કેદ થઈ જાય
રેખાઓએ નાંખેલી માછલીની જાળમાં.
ચિત્ર....

કોહવાણ

રાજેશ પંડ્યા

એક
બે
ત્રણ
કોરડા વીંઝાતા સબોસબ
સોળ ઊઠે લોહી લેતાંક લાલલીલા
ખણખણનું
હથોડે હથોડે ઠોકાતા જાય ખીલા
ઊંડે ઊંડે

એક પછી એક ભેદાતાં આવે પડ
એક પછી એક જનમ
એક પછી એક મરણપાર ફેલાયેલાં
કાળા ઘાબાં ખોતરતો
માખીઓનો બણબણાટ
કીડીઓનો ખદબદાટ
બ્રહ્મરંધ્રમાં સરકતી ઇયળનો સળવળાટ
ઊધઈનો ચરચરાટ

ફરી વળે
છિદ્રે છિદ્રમાં પુરાઈ ગયેલો ભેજ
સૂંઢને ખૂંપાવી દઈ નાભિકેન્દ્રમાં
ચૂસ્યા કરે સંઘરેલું પ્રવાહી.
નસ ફૂલે ફૂલે ફાટી પડે ગળાસોંસરવી
તંગ હવા ઊંચક્યાં કરે હવડ ઊંડાણ
તિરાડ પડેલી જે તેમાં પ્રવેશી જાય
સૂસવતું અંધારું
ખૂણે ખૂણા ફુગાયા કરે પડ્યા પડ્યા
ચત્તાપાટ
લાંબાં ટૂંકાં પહોળાં તીક્ષ્ણ પોલાં અનેક
ઓજાર નકશીકામ કરે
રંધો ફરતો જાય ધીમે ધીમે
આકાર ઘડાતા જાય એમ
સુંવાળા કે કેટલાક ખરબચડા
કોઈ ઉપસેલા તો કોઈ ઊંડા
ચકરાવ્યા કરે
કાગળના ડૂચાની જેમ ફગોળી દે
ઘડીકમાં ક્યાં ને ક્યાં
ભૂંડની દાઢમાં ડૂચો થઈ જવા
ખારો ખાટો મીઠો તૂરો ડચૂરો
થૂ થૂ હોજરી ડખોળી દે
ચારેકોરથી ફૂંકાયા કરતી રેતી ઠલવાયા કરે
રૂવે રૂવે છમકારા બોલાવતા સવાલાખ
દીવડા ઝગે
એટલી વાર
અવાજ ચિચિયારી દેકારો ખોંખારો
અંતરિયાળ આંતરી લે
એટલી વાર
વળી પાછું કાળું ડિબાણ તીર કાનસૂરીને
અડતું સૂસવતું પસાર થઈ જાય

ઓકળી લીંપાઈ હળવે હાથે
અંધારું ભાતીગળ બનતું જાય

બંગડીનો ખણખણાટ આંખમાં ચીતરતો
આવે ભૂતાવળો ભડકા નાચ તાળીઓ
હાંજા ગગડાવી નાંખે એવું હસતું
લાલ ફરફરતી ચૂંદડીનું પોત

સઘળું અંધારામાં આછરતું.
ઢોલ બધો બેસી ગયો છે તળિયે
વીરડા જેવું જ આછું તંબોળ
પોશે પોશે પીધા કરીએ એટલે

ભોગળ ખૂલી જાય ખડાક
અજવાળું કિચૂડતું ઊઘડતું આવે

ઝળહળાટ મહેલ ઝાકમઝોળની
રેલમછેલ ચારેકોર કોટકાંગરા
ઝળહળે ચાંદોસૂરજ ચોકી ભરે
ખડેપગ અજવાળું હવા જેમ
હરેફરે પરદે પરદે ફરફરે ઝીણું ઝીણું
રણકે રોકડા રાણી સિક્કાની જેમ
ખણકે અજવાળું સાવ સાચું સોનું

અજવાળાનો ઝૂલો ઝૂલે
પોપટરાય તે પરે હિંચોળે

પોપટ તને આપું અજવાળાનાં બેસણાં
પોપટ તને આપું અજવાળાનાં પોઢણાં

પોપટ સીતારામ બોલે ને
બાચકોક અજવાળું ખરી પડે
ઢળી પડે
ઢગલોક ચામાચીડિયાં ભીંતે અથડાતાં
તરફડે પથરો ચડે

અજવાળું હણું હણું ફગફગે
રગે રગ ચટકે રાણીનું રૂસણું

સાત કમાડ ખોલ્યાં સાત ઊંબરા

વળોટ્યા ઝરૂખે ઝરૂખે જોયું
પણ ક્યાંય કંકુપગલાં ન જડ્યાં
કે ન મળી કશી એંધાણી ચાતરાણી
મઘમઘ્યાની.
ઘોડાર્યમાં જઈ જોયું તો માણકી
બાપડી બગાઈઓ વચ્ચે ઘેરાયેલી
પલાણ કેમ નાંખવું ? ઘરાર સાંઢ્યે
ચઢવું પડ્યું ને સાંઢ્ય તો ઊપડી
પવનવેગે સાત સાત રણ વીંધ્યાં
વીંધ્યાં રેતીનાં તોફાન ગાંગરતાં
પેટાળ વટાવ્યાં તો કઉતક
અડખેપડખે રૂપાની ભીની વાસ
અધવચ પડતલ સીપ સીપમાં સચવાયેલું
રાણીનું સાત ખોટ્યનું આંસુડું ડળક ડળક
રુંગું આવી ગ્યું ગામની જોવનાઈને
ને ભફાંગ કરતો બૂરજ તૂટી પડ્યો
ધુબાકાભેર
ક્યાંકથી ઊગી નીકળ્યો છે પીપળો પોલાણમાં
હવે
એના ટેકે ટકી રહ્યા છે રડ્યાખડ્યા કાંગરા.

વિવર્ત

કમલ વોરા

૧

સ્યાહીસિક્ત કલમ
સરે
પીંછું
દર્પણમાં
કાળા ગુલાબ પર
પતંગિયાનાં બિંબ
વહી જાય
સરકતાં જળ
પથ્થરો વચ્ચે
વરાળ
ઘાસ ફરફર અગનફોરાં
રાતું ધૂપ આકાશ
ઢળતું ઢોળાતું વરસે
અક્ષરો
ઝીણા ઝાંખા
ઝિલાયા કાગળ પર

ઝિલાય ઝરી જાય ઝાકળબુંદ
પવન
ઊઘડે ઉઘાડે બુદ્... બુદ....
ખડિયે ધુમ્મસ
ઝળુંબે
સોનેરી રેખ
વિખરાય
વિલાય
૨
પહાડ
થયો વરાળ વાયુ વાદળ
જળ થયાં પીછાં
પંખી પથ્થર
ઝાડ ઊખડ્યાં ઊડ્યાં
પવન ઝાકળ
અગ્નિ
સળવળ્યો ઊછળ્યો વહ્યો પથ્થરોમાં, રહ્યો
અવાક્
સમુદ્રતળ ખસ્યાં
જળ જળમાં દવ થયાં
પવન ભળ્યો રવ થયા
સૂર્ય
ઝર્યા ઝમ્યા નેત્રમાં
ગાત્ર બન્યાં લોહનાં
મોહનાં પડળ ખસ્યાં
આભમાં મેહ વસ્યા
દેહમાં દેવ
તેજમાં તત્ત્વ
થળ હતાં તે જળ થયાં
તટ થયા તળ
અકળ ન રહ્યાં અકળ
સરળ થયા સળ
પળ થાય નિષ્પળ

શરદના આ શ્રાદ્ધ દિવસોમાં

યજ્ઞેશ દવે

શરદના આ શ્રાદ્ધ દિવસોમાં
કોઈ કર્ણમૂળમાં રહી રહીને કહી જાય છે સાવ જનાન્તિક
'આપણી નિયતિમાં મૃત્યુ જ નિશ્ચિત છે
અને એ મનસ્વી છે સાવ તેના સ્થળકાળમાં.'
હાશ !
એથી અફર બીજું કશું જ વરદાન નથી

આવા જ કોઈ એક દિવસે
શરદનાં શસ્ય-ક્ષેત્રોની શ્યામલતા છોડી
આ સોનલ તડકાનું ગીત ભૂલી જઈ
ગંધવતી તૃણવતી પૃથ્વીની માયા ખંખેરી
એ બધાં ચાલ્યા ગયા છે
ગોલોકના નિબિડ અંધકારમાં
સોયના નાકામાં તરસ થઈ બેઠાં છે
પ્રેતયોનિમાં રઝળે છે અહીંતહીં
ભૂતભડકો થઈ ભટકે છે સીમમાં
ને

કોઈ એકલદોકલને ભડકાવે છે.
સામે છાપરા પર છાંટોક દૂધ ને બટકુંક ભાખરી માટે
મોં વકાસતા કૂતરાઓ વચ્ચે
કાગડાઓની ઝપાઝપી
કાગવાસના આહ્વાને મારા પિતૃઓ ઝાંઉઝાંઉ કરતાં ઊતરે છે
કેટલાક તો હજી હમણાં જ ચૂંથીને આવ્યા છે
જડબાના પોલાણમાં સડે છે સ્કંધ જંઘાનું માંસ
હાથમાં છે મેદભરી કાયાનો જુગુપ્સિત સ્પર્શ
પે...લો દૂર વીજળીના તાર પર બેઠેલો કાગડો
મારા પ્રપિતામહ હશે
કમળ તોડતાં ગામના તળાવમાં મગર તાણી ગયેલી
પેલી બારીમાંથી કોઈના ઘરના અંતરંગમાં ડોકિયાં કરતો કાગડો
તે કદાચ
અમારા કુટુંબના બાળવિધવા ફૈબા હશે
ક્યારેક છાનોમાનો કપાળ પર ચાંદલો કરી જોતા

કોઈ દરિયો ખેડતા દેવ થયેલા
કોઈ ધીંગાણે ચડી પાળિયો થયેલા
કોઈને મરકીએ તેડાવેલા
મરણના એ બધાં પાળેલાં

કઈ બુભુક્ષા
કઈ લાલસા
કઈ ધુમાયા કરતી ઇચ્છાઓ
ભારેખમ શિલાની જેમ તળિયે બેસેલી વિફળ કામનાઓ
પેઢી દર પેઢી
મારા લુપ્ત સુપ્ત પિતૃઓને હડબડાવીને લલચાવે છે
ખેંચીને ઢસડી લાવે છે
કાયાના કિલામાં પૂરી દે છે
બાંધી દે છે મેરુદંડના યૂપની સાથે
લપેટે છે નસનાડીને ચીંથરે
ભરે છે મેદમાંસ ને મજ્જાનું

ભરભર ભૂસું મજાનું
ને
એમાં ફૂંકે છે ઘુમાતો ધૂંધવાતો પ્રાણ
વિરાટના એ યજ્ઞમાં
શોકના ઉદ્‌ગાન સાથે હોમે છે ક્ષણક્ષણ
પણ પછી એ જ
કાગડિયો રઘવાટ
ઝાંઉ ઝાંઉ ઝાવાં
હજી તો શરીરવાસી છુ હું
પણ
વાસી છે આ શરીર
ને એથીય વાસી છે આ ભવભવની ભૂખ
હે મારી અનુગામી પેઢીઓ
મને
અમને
મૃતકોને નિવાપાંજલિ આપજો
જાહ્નવીજળનું આચમન
સાવ સાચા ઘીનો દીવો
બને તો ત્રિવેણીમાં ફૂલ
અને જોજો રખે ભૂલતાં કાશી ગયાનું શ્રાદ્ધ
એવી કોઈ નથી કામના
ક્ષીણપુણ્ય થઈને આવ્યો છું
તોય
હવે કોઈ કામના નથી પુણ્યસંચયની
પાપપુણ્યની તુલા પર એક દિવસે
બેઠી હતી એક અમથી માખી
ને ધબ્બ કરતું જ નમી ગયું હતું પલ્લું.

પુણ્યનાશા છે જીવનની સ્રોતસ્વિની
ને
પાપનાશા છે મરણની પ્રવહમાન ધારા

વૈતરણીની આ પાર કે પેલે પાર
એવા ભેદનીય પાર
હે અવગતિ પામેલ મારા પિતૃઓ
ગર્ભના ગોદામમાં જ સડી ગયેલી મારી પેઢી
પું નામના નરકમાંથી હું તમને તારું છું
સદ્‌ગતિ પામો
મોક્ષ પામો
નિર્વાણ પામો
યક્ષપ્રિયાની અલકાપુરીની પેલે પાર
જ્યાં નથી વ્યથા માયા સંઘર્ષ
નથી શબ્દ એકે આ પૃથ્વી પરનો
કેવળ
ઉડ્ડયનનો આનંદ
સર સર સર્યાં મેદાનો
સર્યાં શિખરો પછી શિખરો હરિત ઉપત્યકાઓ
હવે
નર્યા નીલા અવકાશમાં રક્તાભ ઝાંય
વર્તુળો પછી મહા વર્તુળો
પરિભ્રમણપથો દીર્ઘચાપો
નક્ષત્રનાં ઝુમ્મરો, પ્રકાશની પ્રલંબ પરસાળો, વિસ્ફુરિત તેજપુંજો
તેજની શતશત સલાકાઓ
મહાધુમ્મટોની મૃદુવક્ર રેખાઓ
મૌનનો ઘોષ પ્રતિઘોષ
રણન પ્રતિરણન અનુરણન મૌનનું
પણ
કઈ અણજાણ ક્ષણે
થૂ...ક કરીને કોઈ ફેંકી દે છે ઠળિયાની જેમ
ઉશેટી નાખે છે ચોખાની ફોતરીની જેમ
લોફરની જેમ મને હડસેલે છે મારામાં
ને રહે છે એ જ
ફરી ફરી એ જ
તેલના ભાવમાં ગબડતો ગગડતો
રોજિંદો હું
જાન્યુઆરી – માર્ચ ૧૯૯૩

લે તીખા આ તડકામાં
હુંય ક્યાં ચડી ગયો આડવાતે
હજી તો પંચિયું પેરી ધાબે વાસ નાખવાની છે
દૂધપાક પૂરી ને વડાં ઝાપટવાનાં છે
ને
૯.૪૨ની બસ પકડવાની છે.

નિમંત્રણ

રાધેશ્યામ શર્મા

દેવચકલી એની ચાંચીથી
પરોઢી પીળાશનું હૂંફાળું અજવાળું નોંતરે
તું ક્યાં છે ?
તારું સુખ તો તારા મુખની યાદ જગાવતું
પ્રાચેતસ પ્રગલ્ભતાની દિશામાં દોડી ગયું
સ્ફૂર્તિ !
ચિનારની ચેષ્ટામાં રત અજ્ઞાત અંગડાઈઓને
અલવિદા કરી દે
કેમ કે
ઘરોની પરસાળના થાંભલે ઝૂલતી
અપ્સરાની દૂંટીમાં ઊર્ણનાભે આંગળી દાટી !
એ આવ-જા કરે છે તે
દાદરાની પાંસળીઓમાં હોલાઓ
પ્રભુ તું પ્રભુ તુંની રુદ્રસુર
સિમ્ફનિ વાવે અને વણે
એક પ્રલંબ લીલનું ખેતર...
નિવાસીઓના ગોંધાયેલા નિશ્વાસને

નખ નથી નહીંતર
છતોની ચાળણી કરી
ગગનવ્યાપી ઉલૂકને
પાંખો પહોળી કરી પધારવા
ઈશારા કરત.
ઘટ્ટ થઈ ગઈ છે હવા
રેલસડકના ચપોચપ પાટા !
પ્લેટફોર્મ પર વખૂટું પડેલા શિશુનું
આવજો હજુયે રવડે
ઢોળાયેલા ચવાણાના કણમાં
કતલખાને જતાં બકરાંના બેંબેકાર !
જો તારા ચણિયાનું લટકતું નાડું
મિજાજી મચ્છરના મોંમાં જાડું
ભાસે.
તારો આવાસ આખો
આકાશી અશ્વ સામે મરડાતો રેંટ !
નફ્ફટ નગરના ગટરગર્ભો
મને અભિશાપવા પોતાનાં ઢાંકણાં
ખોલીને
અર્ધ સ્વપ્ને પોકારે.
સવારે તું વસતીના નળ આગળ
પાણીનું પાત્ર લઈ આવવાની નથી ?
શહેરના ફુવારા સસણીથી ઉત્પીડિત !
લોકપૂજ્ય બનાવાયેલા નેતાઓના
પૂતળાં પર હગારની અદૃશ્ય
બહાર !
સિસોટીમાં સંકડાયેલા ફિલ્મી ગીતમાં
તારી કાખના સ્વેદનું સ્વેટર
ગૂંથતો એક અટકચાળો જોકર
આંખથી કરતો કાંકરીચાળો.
વૃદ્ધ શ્વસુરની હથેળીમાં
જડાયેલી યુવા-આંખ
કિમામની હારે

કરે કુચમર્દનમ્મ
આ તું શું જાણે ?
કે મદપૂર્વક માણે !
'ઝૂ'માં ભુરાંટા થયેલા
વ્યાઘ્રના લલાટે
કરચલીઓ પડી
અને તું તો બેતમા
શા માટે
સાંજની સાંઢણી
ઢળી પડતાં જ તું
બારીઓ વાખવા માંડે ?
મરવાની હજુ વાર હોય .
અને મારકણા મારવાડની
મરક્તી અટારીઓને
કક્ળતી કરવાની કાંઈ જરૂર ?
બી મા,
સમડી થઈને સ્મૃતિનું
સરોવર તારા
ઉંમરા સુધી નહિ છલકાવું.
આજ રાતે
દીવો પેટાવજે
જ્યોત સાખે દીધો કૉલ
પાળીશ કે
આપણા આંસુના
પાણિયારાને
ચીતરેલો નાગ
નહિ આભડે !
અમદાવાદ, ૧૬-૯-'૯૧

નખ નથી નહીંતર
છતોની ચાળણી કરી
ગગનવ્યાપી ઉલૂકને
પાંખો પહોળી કરી પધારવા
ઈશારા કરત.
ધક્ થઈ ગઈ છે હવા
રેલસડકના ચપોચપ પાટા !
પ્લેટફોર્મ પર વછૂટું પડેલા શિશુનું
આવજો હજુયે સ્વડે
ઢોળાયેલા ચવાણાના કણમાં
કતલખાને જતાં બકરાંના બેંબેકાર !
જો તારા ચણિયાનું લટકતું નાડું
મિજાજી મચ્છરના મોંમાં જાડું
ભાસે.
તારો આવાસ આખો
આકાશી અશ્વ સામે મરડાતો રેંટ !
નફ્ફટ નગરના ગટરગર્ભો
મને અભિશાપવા પોતાનાં ઢાંકણા
ખોલીને
અર્ધ સ્વપ્ને પોકારે.
સવારે તું વસતીના નળ આગળ
પાણીનું પાત્ર લઈ આવવાની નથી ?
શહેરના ફુવારા સસણીથી ઉત્પીડિત !
લોકપૂજ્ય બનાવાયેલા નેતાઓના
પૂતળાં પર હગારની અદૃશ્ય
બહાર !
સિસોટીમાં સંકડાયેલા ફિલ્મી ગીતમાં
તારી કાખના સ્વેદનું સ્વેટર
ગૂંથતો એક અટકચાળો જોકર
આંખથી કરતો કાંકરીચાળો.
વૃદ્ધ શ્વસુરની હથેળીમાં
જડાયેલી યુવાન્આંખ
...કુંકુમભીની હારે

કરે કુચમર્દનમ્
આ તું શું જાણે ?
કે મદપૂર્વક માણે !
'ઝૂ'માં ભુરાંટા થયેલા
વ્યાઘ્રના લલાટે
કરચલીઓ પડી
અને તું તો બેતમા
શા માટે
સાંજની સાંઢણી
ઢળી પડતાં જ તું
બારીઓ વાખવા માંડે ?
મરવાની હજુ વાર હોય .
અને મારકણા મારવાડની
મરકતી અટારીઓને
કકળતી કરવાની કાંઈ જરૂર ?
બી મા,
સમડી થઈને સ્મૃતિનું
સરોવર તારા
ઉમરા સુધી નહિ છલકાવું.
આજ રાતે
દીવો પેટાવજે
જ્યોત સાખે દીધો કૉલ
પાળીશ કે
આપણા આંસુના
પાણિયારાને
ચીતરેલો નાગ
નહિ આભડે !
અમદાવાદ, ૧૬-૯-'૯૧

એક બોલીના બોલનારા

કાનજી પટેલ

જમબીજનો ચાંદો
આકાશમાં માથેથી ઊતર્યો
પણ
આથમવાનો નથી
સૂરજ ઊગવામાં છે તોય

વાગતો ઢોલ ઢળી રહ્યો છે
ઘેરૈયા ઢોલીડા
પહેલી ધારના છાકમાં વહે
પાટડામાં દાતિયા જીવની કચકર
ઘડીય
જંપે નહિ
રાત એટલા સારુ જ ઘડી છે
કે પાટડો કોરાય
વહેર ખરે
ભેગો ઝરે
કાળી રાત સરખો બાંધવ પણ

રાતના ઘડનારા,
તેં મોડી રાત સુધી નાચી
જીવ આંકડે ભેરવ્યો
આટલા ઉઘાડા અંધારામાં
ધોળા ઘોડાની કેશવાળી
અડી ગઈ જાગતી આંખે
ભાઈ,
આ ઢોલ જ
ઘરની વળી મોભમાં
માળામાં વાંસકડામાં કોઠારમાં
ગાડાં ગડેરાંમાં
હળ ધૂંસરીમાં મોભઉબરે
નોતરી લાવે બધું
એ જ જગવે
જેવનનો પાછોતરો ભાચરો
રહી રહીને નાનપણ કાખ તેડી આણે.
લોહીકણના ભાગ
ભાગનાય ભાગ
રોજ કરવાની
ભૂમિ પી જવાની
પીવાઈ જવાની
તલપ ઉછેરે
કાળી રાતે
તલવારને ચઢાવે ધાર
ઘૂંટે ભોગ વૈરાગ
ઢોયણીએ
ઓશીકા ભાગે આંખ ઢાળી છે
સૂરજનું પેલું પાસું
થડમાં લંબી ખેંચી પડ્યું છે
એક બોલીના બોલનારા
આપણ
ત્યાં સુધી
અંધારાંમાં ઊડીએ
જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

જાણતાં હોત તો

સૂર સાત
આઠ કૂવા
નવ વાવડી
સોળ સોળ પાણી, શણગાર
ત્રિવિધ પ્રકૃતિ
રંગમંચ
જળમાં પુરુષનું મિથ્યા પ્રતિબિંબ
આ પૂરું નથી
કે છે ?
કેટલું, કેવું કહેવાય ?
અરધું ?
અવળું ગણવું ?
કોઈ દિશામાં ?
કોઈ તરફ નહિ ?
****

ભૂંડી નખ જેટલી શાખ
આંબા પર
અજવાળે પણઝારામાંથી મોં દાખવે
અંધારે કડેડાટ મંતર છોડે
ચોમાસું દહાડે વગડીએ
ગોવાળિયાંમાં હરખનાં ફૂગાં કરે
મહુડા ડાળે
આભ લગી હિંચ લે
ઓરડીના મોં પર
કાળમુખી આંખ માંડે
ખાધાં અન્ન સીવી પોટલી કરે
ન જવા દે ઉપર
નહિ નીચે
કળિયે
[1] માં

પાદર ગૌચર લોકમાં
નિર્જન ઘોર વનમાં
ઊકળે એક હાંડી
ગડાકુના કસમાં મોક્ષ ને મોહ બેઉ
ખર્યાં પાન ને બીમાં બતાડે એક રાગ
ચીંચોડો નાખ્યો ભલી ભાતનો
તાવડે કણીદાર ગોળ
રેડાયો માટલે
ગોળથી ઝાઝા મંકોડા ઉમટ્યા
સીકે દોણીને દહીંનો ભાર
આડિયું ભરી ગોળ
ચપટો લસણિયા ચટણી
ફાળિયા જેવડો રોટલો
ચિક્કાર કાચલી દહીં
બંધ રાંધણિયું
નળિયાના છછાબારેથી તેજ રૂપા સળિયા
લીંપણ ખસેડે પહોરના ગોળ સિક્કા
સિક્કો ખસે એમ
કોઈ સાદ ખૂલી આવે છે
નક્કી
ઘોર વનમાં કોઈ બોલાવે
હોંકારો નથી દેવો
ઓ પરોણા,
આવું જાણતાં હોત તો
ઘર ને વન વચ્ચે
આભ ઊંચા વાડ ઉગાડત વનથી ય ઘોર અતિ ઘોર
કે પહોંચત નહિ અહીં સાદ વનનો

બંદી

કિશોર જાદવ

તાજેતરમાં જ મેં ભાડાનું મકાન પરાની વચ્ચોવચ લીધું હતું. એક મોટા ખંડમાં નવાણની ચોકડી ને ખૂણા તરફ ખુલ્લું રસોડું. જ્યારે બીજી બાજુએ ભીંત સરસો પલંગ ઢાળેલો. માળિયે બારીઓમાં કળીચૂનો મારેલાં ક્તાન જડી દીધેલાં. મેડીબંધ ઈમારત ગંજાવર પણ ખખડધજ – ઠેકઠેકાણે જર્જરિત થઈને ખખડી ગયેલી. બધી દીવાલો બોદી. ઉપરના મજલે મકાનમાલિક તેમના કુટુંબકબીલા સાથે વસતા હતા. મોટો દીકરો તેની નવવધૂને લઈને અલાયદા બે ઓરડાઓમાં પડ્યોપાથર્યો રહેતો. ક્યારેક સિસોટીઓ વગાડતો, બહાર કઠેડો પકડીને ચઢઊતરમાં દાદરો આખો ધમધમાવી મૂકતો. તો વળી અધવચ્ચે જ મૂંગોમંતર ખડો રહી જઈ, એકાએક વેગ ચઢી આવતાં, શહેર ભણી રફુચક્કર થઈ જતો. તે આમ દિવસપર્યંત ચાલ્યા. ઘરમાં રડારોળ ને કકળાટ મચી ઊઠતા. સગાંસંબંધીઓમાં શોધખોળ ને ભાગદોડનું વાતાવરણ સર્જાતું. ત્યાં કોઈક ઓળખીતું તેને સમજાવી ફોસલાવી, જબરદસ્તીથી પકડી આણતું. મોંના એક ખૂણેથી આછીપાતળી લાળનો તાંતણો ઝરપતો હોય. માથાની બરછટ બાબરી ઊભી, અક્કડ થઈ ગયેલી. દેખાવે ગોરો, ફૂટડો પણ આમ દાધારંગો.

આગલા બારણાં ભીડી દઈ, સવારના સ્નાનાદિ અમે પરવારતા હોઈએ ને પેલો દાદરો ધણધણતો હું સાંભળું છું.

અરુંધતી વસ્ત્રો બદલતીક, શૃંગાર સજવામાં પડી હતી – રોજિંદા ઘરકામમાં પરોવાતાં પહેલાં. માથાની ભરચક કેશરાશિઓને સંવારી, વચ્ચે સેંથી પાડીને એક પછી એક ચીપો ખોસી, અંબોડો ગૂંથ્યો. ફૂલવેણી બાંધી. પફપાવડર છાંટીને ટાપટીપ કરી લીધી. ગળામાં અછોડો ને બન્ને હાથ પર ભરચાર કંકણોનો ખણકાટ જરિયાનની ચળકતી કિનારીઓવાળી સાડીમાં ઘૂમાઘૂમ કરતી નવોઢા, તેનો રૂપમઢ્યો દેહ, વ્હાલસોયું મધ્યમસરનું કદ, ઘાટીલું મુખારવિંદ નજર સામે છવરાઈ ·

એતદ્

જતાં લાગ્યાં. સાડીના એક છેડાને હવે આગળ ખેંચી આણી, કમ્મર પર ખોસ્યો. ત્યાં ઝૂલબંધ કંદોરો ચપસીને તેણે પહેરેલો હતો.

'પણ આવડો મોટો ઠાઠમાઠ કરીને, ઘરકામ કરતાં ફાવતું હશે ખરું ? જાણે હમણાં જ લગ્નમંડપમાં જવાનું હોય એમ !' ટોળમાં હું હસ્યો.

'ફેરાઓ તો ફરવાના હજી બાકી છે ને !' હાથનો લટકો કરતાં એ બોલી.

'આ લખચોર્યાસીના કહે છે ફરીએ છીએ, તે કંઈ ઓછા છે ?'

'છેડાગાંઠ કરીને અગ્નિસાખે એકવાર આંટા મારીએ, એટલે એ બધાં ચક્કરો આપોઆપ ટળી જાય. જન્માંતરના, શું સમજ્યા ?' બોલતાં તેણે ભવાં ઉલાળ્યાં. 'આ ભવમાં અભડાવવાનો વારોય ના આવે.'

'ખરું એટલે જ સ્તો, મારી આગલીને બબ્બે ત્રણત્રણ કરવા પડ્યા. વેવિશાળ મારી જોડે. જ્યારે પ્રીતનાં બારણાં બાંધી, ઓરતા ઝુલાવ્યાં બીજા સાથે. લગ્નગ્રંથિએ જોડાઈ વળી ત્રીજા સંગાથ.' હું ભારપૂર્વક બોલ્યો. 'જોજે, તારુંય એમ ભમી ના જાય.'

સાંભળીને એ ચડભડી ઊઠી. વખતોવખત તેને અમસ્તાં જ આમ ચીમકી આપીને ચીડવતો.

'બસ હવે ઝાઝો બકવાસ કર્યા વિના ઝટ પરવારી લ્યો. બધાં કંઈ તેના જેવાં છપ્પરપગાં હોતાં નથી.' ઉતાવળ કરતાં તેણે મારી આગળ જમણનો બાજઠ માંડ્યો. 'મારે બાબાનાં દર્શન કરવા જવાનું છે, આજ....'

'કેમ શું માંગવા આટલી થનથને છે ?' મેં જિજ્ઞાસાવશ પૂછ્યું.

દર્શનાર્થીઓની ત્યાં ભીડ જામે તે પહેલાં પહોંચવા, એ તડાતડી કરી રહી હતી.

'તમારી મા મને કાઢી ના મૂકે, તેની બાધા આખડીઓ રાખવી છે.' અત્યંત ઠાવકાઈમાં એ બોલી. 'હું એમ કંઈ પાછી જવા થોડી જ આવી છું ! મારગમાં સસ્તી પડી નહોતી. મારી મેળે ચાહી કરીને, કોઈના જોરજુલમ વગર મેં બાપનું ઘર છોડ્યું છે. તમારી ખાતર. તેમને ક્યો હક્ક, મને ખદેડવાનો...?'

'હું નખશિખ સજીધજીને આવડો ભપકો કરે છે, નખરાળી નાર જેવો, એટલે હશે.' બોલતાં મેં જીભ કચરી.

એ સાથે જ જાણે ઝાળ વ્યાપી વળતાં તેનું મોં રાતુંચોળ થઈ ઊઠ્યું. તેણે ફૂંફાડો માર્યો. 'તેમને અદેખાઈ આવતી હશે.' પછી તુર્ત ગરમાટો ઉતારી નાખી, એ ખિલખિલાટ હસવા લાગી. એ જ નિવ્યાર્જ હાસ્ય. અમારાં મન્નાતાઈ પરિવારમાં બુઢ્ઢા થવા આવ્યાં. પણ તેમનો દમાકો જોયો હોય તો જુવાન વહુને ય ટક્કર મારે. સોળ શણગાર સજી, પથારીમાં પોઢે છે. અધરાતે ધણીને સૂતા મૂકી, આદમકદ અરીસા આગળ વાળ સમારવા બેસી જાય. તમારી મા જુએ તો છળી જ મરે. 'ઘરમાં ભૂત ભરાયું. ભાગો લ્યા', કહેતાં પોબારા જ ભણી જાય. તો બોલો... 'કહીને તેણે મારી ચિબુક પકડી, હલાવી.

'આ ભરજુવાનીમાં બધાં ચટકાં ના કરીએ, તો ઘરડીખખ્ખ વયે જરિયાનનાં વાઘાં મારે શા ખપનાં ? ને આવતીકાલ દીઠી છે કોણે ?'

'તેથી જ સ્તો કહું છું, બાબાને ફૂલછડી ધરીને દીર્ઘાયુ માંગજે. આ ક્ષણભંગુર શરીરનો શો ભરોસો ? ક્ષણિક સુખ માટે કેટકેટલાં વલખાટાં મારવાનાં ?'

'મારું નહિ, પણ તમારું ચિરાયુ હું યાચવાની છું. તમે રહ્યા અચલાયતન સમા. તમારી છાયામાં બે ઘડી જીવવાનું સાંપડ્યું, એ જ મારે મન ચિરંતન.' કહેતાં એ મને કોટે વળગી.

'જો, એક બાજુ જમણ પીરસે છે, ને બીજી તરફ મારા બેઉ બાવડાં બાંધી રાખે તે કેમ ચાલે ? તારાં હીરચીર બધાં ચોળાઈ જવાનાં.'

'પ્રણય-પોશાક તો અમને વારસામાં લાધ્યાં છે, ગંધુરાજ. તે નહિ તો અમારા રાજવંશનું નામોનિશાન નહિ. તેમના પાક્કા રંગનો પાશ અમારા લોહીમાં ભળેલો છે.' મારા નાકની દાંડી પર તેણે આંગળીનું ટેરવું અડકાવ્યું. તેની હથેળીમાં મેંદીની લાલચટ્ક ભાત જાણે લોહીના ઉન્માદના ભડકરંગ શી મેં ભાળી. 'આ બધો અજંપવારો ને ઉત્પાત તેનાં કારણેસ્તો !'

'જો, હું તો સૌ પ્રથમ તેમાં પીડાને જ ધરમૂળથી ઓળખું છું.' વળી મેં ઠઠ્ઠાવિનોદને આગળ વધાર્યો. મારા ચહેરા સામે મંડાયેલી તેની કાજળઆંજી આંખોનું નર્તન અને શ્વાસોશ્વાસનું ઘમસાણ મચતાં હોય એમ થયું. 'આ કઈ ફિલ્મનું શૂટિંગ તેં ગોપી રાખ્યું છે?'

સાંભળતાં વેંત એ ખડખડાટ હસી પડી. તેનો મંજુલ ધ્વનિ ઓરડામાં પડઘાઈને વેરવિખારાતો, શમતો ગયો. 'તેની ભ્રમણા ઓથે પેલો ડુંગર તમને કેમ કરી દેખાય, ભલા!'

ત્યાં ઉપલા મજલે ઝૂલતી હિંડોળાખાટનો કડામાંથી કિચુડાટ સંભળાયો. બારણે આવીને બંધ કમાડની સાંકળ ખખડાવી. ત્યારે ઓરડો સ્વાદિષ્ટ વાનગીઓની સોડમ અને અરુંધતીની કિનખાબી વેશભૂષાથી જાણે એકપંડિયા રાજમહેલમાં પળભર પલટાઈ ગયો હતો.

આમેય એ રાજવંશી કુળની. ગાયકવાડના કોઈ દત્તક સાથે દૂરથી તેનું ગોત્ર આવું સંકળાયેલું. પણ આ અગાઉ એવો કશો ઉલ્લેખ એ ઘરાર ટાળતી - તેની ઠેકડી ઉડાવતાં, ખાલી મિથ્યાભિમાનમાં હું ખપાવી કાઢું, એ બીકે. 'હવે તો સલ્તનતો તૂટી પડી હતી. રાજાધિરાજોની સાઠમારી થઈ હતી. તેમનાં વંશજો પણ ક્યારનાંય રફેદફે થઈ ચૂક્યાં હતાં. બધું વેરણછેરણ ને નષ્ટભ્રષ્ટ થવા પામ્યું હતું. માત્ર તેમનો દબદબો ને આ ભભક જળવાઈ રહ્યાં હતાં, એટલું જ.' માને હું હૈયાધારણ આપતો. પણ 'આવા કુળનાં જોજે, તારું કાસળ કાઢી ના નાખે !' એવી ભયરૂપી તલવાર મારા માથે અદૃશ્ય તોળાયેલી તેમને દેખાતી. અરુંધતીના કુટુંબીઓએ પસ્તાળ પાડી હતી. જોકે તેના બાપુ ઉમદા પ્રકૃતિના કલાકાર, અલગારી જીવ. પણ વડીલ કાકા નિવૃત્ત ફોજદાર. ગંજેરી અને દૈત્ય સમા. વિના કારણે, પરકુટુંબીઓ પર કાળો કેર વરતાવી, ત્રાહિ ત્રાહિ પોકરાવે, એવા. 'તેઓ આપણું તલમાત્ર બગાડી શકવાના નથી.' અરુંધતીનો સધિયારો, રાહતભર્યાં ઉચ્ચારો છતાંય, જાણ્યે-અજાણ્યે અમે અર્ધ-ગુમાવાસ સ્વીકારી લીધો હતો.

'રસ્તે જતાં આવતાં તારાં જ દર્શન કોઈ કરી ના લે, તે સંભાળજે.' તેને મેં સાવધ કરી.

'હું તો આમ ચપટી વગાડતાંની વારમાં જઈને પાછી ફરી, જાણો. રીક્ષા પકડીશ. પણ તમે હરાયા ઢોરની જેમ બહાર નકામા ના આથડશો. સીધા ઑફિસેથી ઘેર. નહિતર ખીલે જ બાંધવા પડશે...' કહેતાં એ ઘાટણને ઢગલાબંધ કામ બતાવી, ફૂલફટાકની જેમ પગથિયાં ઊતરી ગઈ.

પહેલા ખાનગી પેઢીવાળાનાં કામ નિપટાવી હું ઘેર પહોંચ્યો. ત્યારે સૂર્યનો એક ખંડ તૂટી પડ્યો હોય એમ પાણી દરવાજાનો સમસ્ત વિસ્તાર ધગધગતો ગોળો બનીને ભળભળતો હતો. રસ્તાઓ જાણે હાંફતા હતા. ચોતરફ બાફ અને પ્રાણ વલૂરતાં હતાં. ધોમધખારામાં મિલમજદૂરો-કામદારોની પચરંગી વસ્તીનાં ગીચોગીચ લત્તાઓ ઉજ્જડ દેખાતા હતાં. ઘરોનાં બેસુમાર છાપરાંઓ ઉપર તાપની ઝાળ સાપોલિયાંઓ જેમ તરવતી, ઊડતી હતી. બહારના

એતદ્

નળમાંથી પાણીનો ફુવારો ઉડાડી, અરુંધતીએ આંગણામાં છંટકાવ કર્યો હતો. એટલા ભાગમાં ઠંડક પથરાયેલી હતી. ઓરડામાં ફૂલગુચ્છાઓ હાથમાં રાખી, તેને ગોઠવવાની ગડભાંજમાં એ હરફર કરતી, કશા ગીતની કડી લલકારતી સંભળાઈ. 'પંખ હોતી તો ઉડ જાતી...'

પેલા કળીચૂનાના આકાશમાં પારેવું બનીને ફડફડાટ કરી, સરી જવા માંગતી જાણે શ્વેતપરી શી એ લાગતી હતી. તેનાં પગ અધ્ધર થતાંની સાથે સમગ્ર દેહયષ્ટિ થનથનીને ચંચળ બની ઊઠી હતી.

'તારો કાકો ભૂંડોભઠ્ઠ, દૂંદાળો. દેખાવે એવો તો કદરૂપો; બહુ બિહામણો લાગે છે.' રસ્તે પેલાનો ભાસ થતાં, તેનો ડર મને સાંગોપાંગ ગ્રસી ગયો હોય એમ હું બોલ્યો.

'તો પણ તેમણે બબ્બે રાખી છે. તેમનું પેડું વસમું પડતું હશે તો વારાફરતી એ બેઉ જણીઓને. તમારે ભાર ઓછો જ ઊંચકવો છે ! તમે તો એક રાખી તોય પોચકાં નાખો છો.' તેણે ટીખળ ઉડાવી.

'તને હું હિંમતભેર નસાડી ગયો હતો.' ખૂબ મોટું પ્રતાપી કામ કર્યું હોવાની મેં ઠાંસ મારી. 'બધાં વચ્ચેથી તારું અપહરણ કરીને....'

'જાઓ, ખોટી શેખીખોરી ના કરો. પહેલ કરીને હું જ મારી મેળે આગળ ભાગી નીકળી હતી. તમે તો ખોળાખોળ કરતા મોડેથી આવ્યા.' તેણે મને સુધાર્યો.

ત્યાં સાબરમતી નદીનો વેકુરપટ, કાંઠા પરની કોતરો અને પૂલને ધણધણાવી નાખી, કાળી સિસોટીઓ સાથે અંધકારને ગજવતી જતી ટ્રેન, વરાળ ઓકતા રાક્ષસી ભૂંગળાંઓનું દારુણચિત્ર મનોચક્ષુ સમક્ષ ખડું થયું. કોલસીછવાયા એ કાળમુખા મુલકની અરાજકતા માથે વ્હોરીને નીકળી પડેલી આ ઉદ્ભ્રાંત નારી. ફૂલમાળાઓ ધરીને એક એવા દેવાંશી પુત્રને માંગતી હતી, જેના બળે અમારા દામ્પત્યની જ્યોતને એ અખંડ જલતી રાખી શકે. 'મારા બાપુ તો લજામણીના છોડ જેવા. બાબાનો હાથ અડકતાં જ લચી પડે એવા....'

'તો પેલા ક્રમને આપણે ઉલટાવી નાખીએ. બહાદુરીપૂર્વક હું ભાગી જાઉં. ઉપરવાળા ચસકેલની જેમ જ સ્તો. પાછળ દીવો લઈને ગોતવા તું નીકળી પડજે...'

સાંભળતાં જ તેણે વડછકું ભર્યું, 'તમને ખબર નહિ હોય. એ ગાંડિયાને તેની વહુએ એવો તો મેથીપાક ચખાડ્યો છે કે એના ટાંટિયાં દડબડાટ કરતાંક દાદરો ખખડાવવાની ખો ભૂલી જાય. તેની ફિલ્મ ઉતારી નાખી. તમેય વિચારી લેજો.' કહીને તેણે મારા કાનની બૂટ આમળી.

બીજા દિવસે સાંજવેળા મારી જ પૂંઠ પકડીને અરુંધતીના આપ્તજનોએ છાપો માર્યો. ધમાચકડી મચી ઊઠી. તેના વડીલ કાકા રેશમી પીળા ઝબ્બામાં તડાતુમ દુંદ ડોલાવતા, મદોન્મત ચાલે - જાણે નશાચૂર ડગ ભરતા, આવી પહોંચ્યા. માતંગું શરીર, ફૂલેલી કદાવર ગરદન અને માંસલ બાહુઓ, વાંકડિયાદાર એવા જીંથરાળા વાળની માથે મસમોટી છાજલી. જ્યારે બુઢ્ઢા કલાકારે, ઘોડાનાં ડાબલા જેવા કાળા ગોગલ્સ આંખે ચડાવ્યાં હતાં. ગળામાં ઈસ્ત્રીબંધ મફલર. બદામી ઝાંયવાળું ઊંચા કોલરનું જાકીટ અને માથે જરી ભરતની ગૂંથેલી ભાતીગળ ટોપી. સાથેનાં ત્રણચાર તગડા શખ્સો ઓચિંતા જ તૂટી પડ્યાં. અરુંધતી તો પક્ષાઘાત થયો હોય એમ અરેરાટીમાં સૂઢમૂઢ ખોડાઈ ગઈ. અમારી વચ્ચે ઝપાઝપી ચાલતી રહી. બધાં અંદરોઅંદર વીંખાપીંખ કરતા રહ્યાં. તડાપીટમાં મને કંઈ દેખાતું નહોતું. માથા પર જાણે ઘણ ઠીકાતાં હું આંધળોભીંત થઈ પટકાયો. મારી છાતી ઉપર છીંકોટા નાખતા નરપિશાચનો વજ્ર પંજો હતો. મારો એક હાથ બાવડામાંથી ખેંચીને જુદો પાડી દીધો હોય એવી દુઃસહ વેદનામાં હું રહેંસાયો.

હોશકોશ આવતાં જોયું તો ઓરડો હવે ખાલીખમ હતો. ભાંગ્યોતૂટ્યો સરસામાન, આસપાસ તિતરબિતર પડ્યો હતો. બીજી ઘરવખરી, કપડાં લત્તાં ચારેબાજુએ વેરવિખેર પથરાયાં હતાં. બારણાં નોધારાં ખુલ્લાં હતાં ને જામતું અંધારું ટોળાં જેમ ભીડ કરતું ભાસ્યું. આંખના પલકારામાં જ ખેલ ખલાસ થઈ ચૂક્યો હતો. કોઈ કારમા દુઃસ્વપ્નમાંથી હું પસાર થઈ રહ્યો હોઉં એવો ઓથાર ઊતરી આવ્યો. ચિત્રવિચિત્ર ભ્રાંતિઓ ને ઉપરાતળી ઝોબાંઓ વચ્ચે રાતભર પીડાતો રહ્યો.

સવારમાં ઘાટણે આવીને ઓરડાની સાફસૂફી કરી, સાધનસામગ્રી ઇત્યાદિ વગે કર્યાં. મારી સારસંભાળ રાખવામાં, સારવારમાં એ ખૂંપી ગઈ. મારાં અસ્થિમજ્જાનો ઠેકઠેકાણેથી અંદરથી ચૂરો થઈ ગયો હોય એવા અસહ્ય કળતરમાં થોડા દિવસો હું પથારીવશ રહ્યો. સમગ્ર વિસ્તારમાં ચકચાર ફેલાઈ ગઈ હતી. મારાં જૂનાં સગાંસંબંધીઓ અંદરોઅંદર હરખાયાં. તેમનો મહોલ્લો ત્રણચાર ફર્લાંગો જ દૂર, ઓતરાડે પડતો હતો. અમારી અવરજવરનો રસ્તો તેમની ચાલીઓને ચાતરીને બજારમાં નીકળતો હોવાથી ભાગ્યે જ કોઈનો ભેટાપ થવા પામતો. પણ વૈશાલી સાથેનું મારું વાગ્દાન મેં ફોક કરેલું, તેનો વેરભાવ સમય આંતરેય હજી શમ્યો નહોતો.

'આવડા મોટા શહેરમાં ખોલીઓનો તોટો પડ્યો. તે અમારી છાતી ઉપર જ તેની સગલીને લઈને બેઠો. અમને બાળીને, અમારા મોંએ કાળી મેંશ લગાડવા.'

'ઉઠાંતરી કરીને લઈ આવ્યો'તો. ખરેખરો ઝડપાયો. દુરાચાર...'

પેલા કિન્નાખોરોએ આમ અપવાદો ફેલાવી, મારી આજુબાજુ અવનવા તરંગબુદ્બુદો ચગાવ્યાં. ઘાટણ મને સાંભળવા મથી. 'એ બધું વણસાંભળ્યું કરીને, અંદરથી સાવ નીંભર થઈ જાઓ.' પછી હળવેકથી ગણગણી. 'દીવો લઈને આખું જગ ઢૂંઢીએ તો પણ બાઈસાહેબ જેવી રૂપરાણી ક્યાં મળવાની હતી ! નરવી, રૂપનો કટકો.'

એ દરમ્યાન, વૈશાલીનો આશક મંગળ પોળમાં મારમાર સાઈકલ રમરમાવતો, ઝનૂનસાવેશમાં ઉપરાતળી ચક્કરો કાપતો રહ્યો. સામેનાં મકાનોની હરોળ પછવાડે, ઘનિષ્ઠ વસ્તીની આડશમાં જ ક્યાંક એ રહેતો હતો. પણ આજસુધી સાવ સમીપની જ તેની હયાતીનો ખ્યાલ સરખો મને નહોતો. વળી આ બાજુ એ કદાપિ ફરક્યો સુધ્ધાં નહોતો. મારે ત્યાંની દુર્ઘટનાએ તેને ભારે રોમાંચ ઉપજાવ્યો હતો. મારામાં તેને એક સમભાવી સાંપડ્યો હતો, એકસરખી નિયતિનો ભોગ થનાર. હર્ષમિશ્રિત કશી તાલાવેલીમાં એ ઉપરતળે થતો મને ભેટી પડ્યો.

'જગમાં અસુરોનો ક્યાંય પાર નથી. ઘાતકીઓ તમને કોઈપણ રીતે ફાવવા ફાવવા દેશે નહિ. મારા બેહાલ કર્યા, તેમ તમારી કચ્ચરો ઉડાવશે.' કહીને મારે ત્યાં સર્જાયેલા કાંડની આડમાં તેના કુકર્મને એ ઢાંકવા મથ્યો - જાણે કે મારો ભાંડો ફૂટી જવાથી, આપોઆપ તેના અપરાધભાવમાંથી એ મુક્ત થયો હોય એમ એ હળવોફૂલ દેખાયો.

'જેના કારણે કુટુંબ પર નામોશી આવી, તે લફંગા જોડે તો વરવા ના દઈએ. કદીપણ નહિ.' વૈશાલીનાં વડીલો સૌ ચડશે ભરાયેલાં. તેમના દબાણને હું વશ વર્ત્યો નહોતો, નાફક્કર ગયો હતો. તેથી તેમનાં સ્વમાન ઘવાયાં હતાં ને મારી ઉપર પણ તેઓ ખફા હતાં. 'કંઈ એકની ઉપર જ સિક્કામહોર ઓછાં માર્યાં'તાં ! મુરતિયાઓનો દુકાળ પડ્યો નહોતો. છેવટે બીજવરમાંય શી ખોડખામી હતી?' બીજે ચોકઠું ઓઠવાતાં, મારાં સાચાંખોટાં અપલક્ષણો તારવીને તેમનું હૈતપ્રીતનું કળિયું મને કરડવા દોડતું હોય એવું હડકાયું કરી મૂક્યું હતું.

એતદ્

'તેમણે બધી તૃષ્ણાઓ ત્યજી દીધી છે. દુનિયાદારી પરથી વિતરાગ લઈ લીધો છે. વૈતૃષ્ણ્ય. ખાલી ભગવાં ચઢાવ્યાં નથી, એટલું જ.' મંગળના નાનાભાઈ શંકરે તેની હિમાયત કરી. 'પણ કહેવડાવ્યું છે, કે અમારી વ્હાર જોઈતી હશે તો ઘડ આપવા ખડેપગે રહીશું. નચિંત રહેજો. તેની અવેજીમાં મને મોકલ્યો છે.'

તો અગાઉ તેના દ્વારા થયેલા મારા ઉચ્છેદથી એ સતર્ક હતો. મારી કૂમકે આવીને, તેનું સાટું વાળવાની તેની અંતરેચ્છા હશે, મેં વિચાર્યું કે પછી સહાનુકંપાનો પાખંડ. કેમકે તેના છેલબટાઉ, વરણાગિયા વેશ, સાયકલને છટાભેર હાંકવાનાં નાજનખરાં ગયાં નહોતાં. શંકરે બીડું ઝડપ્યું : બાઈને પાછી આણીશું દુનિયા ઉથલપાથલ થઈ જાય તો ભલે.' બોલતી વેળા, એક હાથને ચાકુ હુલાવતો હોય એમ ઉછાળતો રહ્યો. સિગારેટની લાંબી સટ લેતો, ધુમાડાનાં ગૂંચળાઓ અધ્ધર ઉડાડવામાં એ તલ્લીન બન્યો. મલ્લ જેવું વ્યાયામી, ખડતલ શરીર ગોળમટોળ ખભાઓ ને હૃષ્ટપુષ્ટ ચહેરો.

તેના નિત્યના ધામા, ઊઠબેઠ હવે મારે ત્યાં વધી પડ્યાં. મારા અંગરક્ષકની જેમ ઘર સાથે એ હળીમળી ગયો. તેના પાશથી જ જાણે મારામાં જળ સાથે એક પ્રકારનું વૈમનસ્ય ઘોળાતું લાગ્યું.

એ રાત્રે તેના મુકામ પર ભજનમંડળીમાં મને આમંત્ર્યો. આંગણામાં બે પાંખાળો લીમડો, રાવણહથ્થો વગાડનાર વાંદક જેવો ખડો હતો. ડાળખી પર કિટસન લાઇટ લબડાવેલું. ઝૂલતા તેજના શિરોટાઓ હેઠળ આસમાની અસ્તરમાં બેઠેલી ટોળકી કાંસીજોડાં વગાડતી હતી. વચ્ચોવચ મંગળ, તબલા પર એક હાથની આંગળીઓનો તીતીઘોડો રચી, દુક્કડ પર થાપ મારતો તીણા રાગમાં લલકારતો હતો :

'ક્યા મુલકની માટી ને ક્યા ચાકના ઘડુલા !
તમે તો તેના રૂડા કાંઠલા હોજી…
પ્રીતના નિભાડે કોણે પકવ્યા ઘડુલા !
ક્યા કંકરે ફોડ્યાં તેનાં કાંઠલા હોજી…'

શંકર હાર્મોનિયમની ધમણને વેગભેર હલાવી હિબક ખવડાવતો, સૂરોની ચાવીઓ પર આંગળીઓના તાલબદ્ધ ઠેકાઓ આપવામાં, તો વળી કાન પર હાથની આડ મૂકી, છેલ્લી કડીને દોહરાવવામાં નિમગ્ન બની જતો હતો. ટોળકીનાં સૌ હવે એકતાન થઈને ધૂ મચાવતાં હતાં.

'રડ્યા, એ ગાઈને જીવ સોરવી ના માર. પેલું 'મારો હંસલો નાનો ને દેવળ જૂનું તો થયું,' ઉપાડને. બારસાખ ઝાલીને ઊભેલાં વૃદ્ધાએ અનુરોધ કર્યો. થોડો સમય એમ તારસ્વરે ગીતોની રમઝટ ચાલી. વાતાવરણ તેમાં તદ્રુપ બની જઈ, જાણે સ્થગિત ખડું હતું. મધ્યાન્તરે શરબતના પ્યાલાઓ વહેંચાયાં.

'વૈશાલીનો છેલ્લવેલો મેળાપ કરવા અમદાવાદ ગયો'તો. હાથ પીળા થયાં પછીજસ્તો.' અચાનક મંગળે મને સંબોધ્યો. 'પાનેતરનાં રંગ સુકાયાં નહોતાં.' નળમાંથી ધોધમાર વહી જતા પાણીની પોશ પોશ ભરી મોં ધૂએ ને પાનેતરના છેડે લૂંછતી જાય. કહે કે, 'આ ભવાટવીનાં આંટા તો ઠાલા પડ્યાં. તારા ઉભરાયેલાં પૂર પાછાં ઠેલ, મૂઆ.' તે લગ્નની ધામધૂમની આગલી રાતે લૂગડાંની પેટી સોતી આવીને કમાડ ખટખટાવેલાં. કહે, 'પેલો યમરાજ વરઘોડો લઈને આવી પહોંચે તે પહેલાં છટકીએ.' મેં સુણાવી દીધેલું, 'મૂર્ખ, કાંઈ તો વાજતેગાજતે પકડવાનું હોય. આમ કાયર થઈને ચોરપગલે ભાગીએ નહિ…'

'અધુ ઉઘલી ચૂક્યુ હવે અહીં શુ આ લેડફાતા નળમા હાથ ધોવા આવ્યો છે ?' તેણે પૂછ્યુ

'આમ થાનક ના ચઢાવ, કહેતી હોય તો અહીંથી ઉપાડીને, ધરતીના પેટાળમા ઉતારી મૂકુ ' મેં ખભો બતાડ્યો

'હવે તારા ખપની હુ રહી નથી મારો કોઠો ખરડવી માર્યો હવેવાળો થશે, ઉપર ' કહીને આગળી ચીંધી, અધ્ધર આભ ભણી ઇશારો કર્યો ' આપણા તો ખાલી બે તેના હજ્જાર હાથ '

'કરેળા આ ક્યા પારાયણ લઈને બેઠી ?' શકરે તેને ટકોર લગાવી 'ભડારી દીધેલુ ખોતરવાનુ છોડ ' એ સાથે હાર્મોનિયમની કળો ઉપર આગળીઓની ઝીંક વાગતા, સૂરાવલિઓની ધોધોએ આરોહ અવરોહ લીધા બેઠકમાથી ઊઠીને હુ ઘર તરફ ફંટાયો ત્યારે પેલી કકર પક્તિ મારી પીઠ પાછળ તીર બનીને વછૂટી હતી વૈશાલીના મોટેરાઓનુ દબાણ નકારી કાઢતા, મેં ઉચ્ચારેલુ વેણ શૂળ જેમ મારા માથામા ભોંકાયુ 'ફૂટેલા કાઠલાવાળો ઘડો ક્યા માહ્યરામા મારે મૂકવો, કહેશો ખરા ?' ઓરડાની ચારેય દીવાલો પર બાઝેલા અંધારાના પોપડાઓનો ખરી ખરીને ઢગ ખડકાયો હોય એમ હુ આમતેમ અડવડિયા લેતો, અટવાયો 'પગળફેરા કર્યા વિના તમે રૈનાસુખ લીધા મારી મોજ લૂટી ' કહેતા ખૂણામા સતાયેલી અરુધતીએ ઓચિંતા ઝબ્બ કરતાક મારુ કાડુ પકડ્યુ છળી જઈ, ભયકમ્પારીમા હુ ઘડીભર ખોડાઈ રહ્યો 'જુઓ, બહાર પેલો દાદરો ધણધણ્યો ' બોલતાની સાથે ઝટકો મારીને હાથની પકડ તેણે છોડાવી લીધી હોય એમ હુ ગડથોલુ ખાઈ, પથારીમા પટકાયો

સવારમા શકરે ધડાકોટ કર્યો 'મકાનમાલિકના મૂજી દીકરાએ બારીના કંતાનમા સળી જાય એવડુ છિદ્ર પાડ્યુ છે ત્યા રહીને આખનુ દૂરબીન સીધુ તમારા ઓરડામા એ નિત્ય માંડતો હતો '

સાભળીને મારી ઉપર જાણે વજ્રપાત પડ્યો હોય એમ હુ કૂઠવાઈ ગયો

* * *

આખરે મામલો અદાલતમા દાખલ કરવાનો અમે નિર્ણય લીધો અરુધતીના ઘરપક્ષ પર દબાણ કે તેના મોવડીઓ સાથે વાટાઘાટોની પેરવી બહુ કારગત નીવડે એમ નહોતા સૌ ધુરધરોએ અદ્રષ્ટ એવી જાણે કિલ્લેબધી રચી દીધી હતી તેની દુર્ભેદ્યતાને સર કરીને અંદર પગપેસારો કરવાની દોડધામ ફોગટ ગઈ તેમણે અરુધતીને ક્યાક લાપત્તા કરી હતી મકાનમાલિકની દોરવણી સારુ દાદરો ધમધમાવતો હુ ઉપરના મજલે ચઢ્યો હમણા જ તેઓ ચામડાની બેગ બગલમા દબાવી, થાકથી લોથપોથ હલમલતા પહોચ્યા હતા – દિવસભરના કામનો બોજ હજીય ઢસરડતા હોય એમ માચીમા બેસીને, લૂગડા ઉતારતાક સામે પાણીની તાબાકુડીમા એ પગ પલાળતા ગોઠવાયા માથાના આગલા ભાગમા ગોળ મોટુ ટાલુ અર્ધ ઉઘાડા શરીર પર વાળના ગુચ્છાઓ, રાતોમાતો ચહેરો અને સ્નાયુગઠિત અવયવો પચિયાને ઉપર ચઢાવી લેવાથી રતુમડી માસલ જાઘો છેક વળાણ સુધી નગ્ન દેખાઈ પડતી હતી બે બહુતારુઓ તેમની ચાકરીમા તળેઉપર થઈ રહી હતી તેમના *પર ન્યોછાવર થઈ જતા, બેઉના એકસરખા વર્તનથી માલિકણ કોણ હશે, તે નક્કી કરી શકાતુ* નહોતુ અગાઉ ક્યારેય તેમને મેડીએથી હેઠળ ઊતરતી ડેકાતી મેં દીઠી નહોતી

'કશી ભાળ મળી ખરી   ?' ઘરમાલિક નીચે ઝૂકેલા ચહેરે કડપમા બોલ્યા વળી પેલો ભેજાગેપ ઘર છોડીને ભાગી નીકળ્યો કે શુ, મને દહેશત થઈ આવી મને ચૂપ દેખી, ભૃકુટિઓને ઊંચે કમાન પેઠે તાણી એક વેધક દૃષ્ટિપાત કર્યો તમે બુડથલ છો એ એમ ક્યા હાથ લાધવાની ની ?' કઈક એવા જ અર્થગર્ભમા તેમને દંડવત્ પ્રણામ કરી, પાથરણા પર મે બેઠક લીધી તેમણે

એતદ્

આંખોમાં સુરમો આંજેલો હતો. અચાનક સ્ફૂર્તિનાં સીકરો વચ્ચે તેઓ તરબતર થઈ ઊઠ્યા હતા. વહુવારુઓ ચપોચપ જઈને હીંચકા પર બેઠી-અમારા કશાક ગંભીર વાર્તાલાપમાં વિક્ષેપ નહિ પાડવાના આશયથી કે પછી મારી અંગત, સનસનાટી ઉપજાવનારી રોમાંચક કથા મારા જ મુખે સાંભળવાના કુતૂહલથી પ્રેરાઈને.

'ફરિયાદ નોંધાવવા ધારું છું.' હું થોથવાયો.

'સૌ ફરિયાદીઓ ખરી રીતે મૂળે અપરાધીઓ જ હોય છે.' તેમણે નીચલા હોઠ પર રસિકતાપૂર્વક જીભ રસળાવી. અદાલતના પગથિયે બેસીને ડેસ્ક રાઈટરના કામમાં તેમણે આવી પારંગતતા હાંસલ કરી હતી.

'મને ભાળ મળી છે. તેને જોરજુલમથી ગોંધી રાખી છે.' સત્વરે પૂર્વભૂમિકા તૈયાર કરવા મેં અડસટ્ટે દલીલ કરી.

'મતલબ કે હેબિયસ કૉર્પસ લાગુ પડે છે. ત્યાં વ્યક્તિને જકડી રાખવાથી તેની સ્વતંત્રતા ગંભીરપણે જોખમાય છે. તેને હરવા-ફરવાની ઝાઝી તક નથી.' કહીને બન્ને પગની પિંડીઓ તળાંસવા મચ્યા. અમારી વચ્ચેનો સંલાપ સાંભળીને, ઉત્તેજનાવશ વહુવારુઓ જોરશોરથી હિંડોળો ઝુલાવતાં, એકમેકના કાનમાં ગૂસપૂસાટ કરતી જણાઈ – જાણે ભાવવિભોર બકીઓ ભરતી હોય એમ. મારી ઉપસ્થિતિ જ તેઓ વીસરી ગઈ હશે, મેં વિચાર્યું.

'તેઓ શા માટે ફાલતુ ભાયડાઓ ઘરમાં રોકતા હોય છે, તે તમારે જાણવું જરૂરી સમજું છું.' તેમણે મને વાકેફ કર્યો.' વળી તમારા ચહેરાનાં હાડકાંઓ બહાર ઊપસી આવ્યાં છે. સામાવાળાના ગાલ પર વાગે.' મને માઠું ન લાગે, મારી માનહાનિ ન થાય, એમ કાળજીપૂર્વક તેમણે મને વખોડવાનું ટાળ્યું. આ વેળા પેલી વહુવારુઓ હવે પરસ્પરના બાહુપાશમાં લપેટાઈ જઈ, એકબીજાને આલિંગનો અર્પવામાં રત હતી. ઢંઢક લેવા તાંબાકૂડીમાં બોળેલા બન્ને પગ માલિકે બહાર કાઢી, ઓટલી ઉપર ગોઠવ્યાં. તેની જ રાહ જોતી મોટી દીકરી, અગાસીમાં સૂકવેલો રુંછાળો ટુવાલ મૂકી ગઈ. રૂપેરંગે, ચાલવાની ઢબછબમાં અદલ અરુંધતીની જ જાણે પ્રતિચ્છવિ. ફર્ક એટલો જ કે તેણે ચૂડીચાંદલો લગાવ્યાં નહોતાં, ને સાડીને બદલે ધોળું ફ્રૉક ચઢાવેલું હતું. તેનાં ફીતાઓ કમ્મર પાછળ લટકતાં હતાં. તેથી, તેમજ માથાના વાળ ફૂમતાંબંધ બે ચોટલાઓમાં ચપસીને ગૂંથેલાં હોવાથી એ ગભરુબાળા સમી દીસતી હતી. મને દેખીને એકદમ ઉદાસીન, નિર્લેપભાવથી સંકોરાઈ જવા જેટલી સભાનતા તેણે કેળવી લીધી હતી.

'ઝંપલાવવામાં કશો વાંધો તો ના હોય. પણ એકવાર સરકી ગયેલું હાથમાં ફરી ઝડપાવાનો સંભવ બહુ ઓછો.' તેઓ અવઢવમાં હતાં. 'આમ છતાંય વાગ્યું તો તીર...' કહીને સ્થળસમયનો નિર્દેશ આપી, મને વિદાય કર્યો. જતી વેળાનાં અભિવાદન કરતાં, હિંડોળા પર મેં અછડતી નજર ફેરવી, બે સ્ત્રીઓની પડખે ખાટ ઉપર બેઠેલી મોટી દીકરી બન્નેને છાવરી વળીને, ભરચક ખીલેલા ધોળા ગુલાબ જેવી લાગતી હતી. પુલકિત, તાઝગીસભર ને મઘમઘતી. તેથી ઘરમાલિક મારા કરતાં બમણીવયના, આધેડ ઉંમરે પહોંચ્યા હોવાની અટકળ લડાવી. ભરજુવાનીની છોળ સાથે લહેરાતો, પમરાતો હું દાદરાનાં પગથિયાં ઊતરી ગયો.

સવારમાં અરજીખતનાં કાનૂની કાગળિયાં ટાઈપ કરાવી, અમે નવનો મેઈલ પકડ્યો. ઘરમાલિક ચમચમતી મોજડીઓ અને રોનકદાર પોશાકમાં સજ્જ. મોઢામાં રસબરસ પાનપટ્ટી. ભારેખમ ચહેરા ઉપર સાહસિકતાની ખુમારી ને પ્રગલ્ભતા. મહાનુભાવ**ની** વધ્યુ ૧

તેઓ ટ્રેનમાં બિરાજ્યા છે. એકાએક મોકળાશ અનુભવતા અને ભર્યાભાદર્યા. શહેરમાં એવા જ ગૌરવવંતા ભાવસહિત અદાલતના પાંજરામાંથી તેઓ જુબાની આપે છે. છૂટા પડતી વેળા કૃતકૃત્યતાથી છલોછલ હાથ મિલાવે છે. મેડી પર બેસીને પગની પિંડીઓ દબાવનારા એ હાથની આંગળીઓ વિશાળ ગુલાબઝુંડને ડોલાવતી, સહલાવતી પવનલહરીઓ જેવી ભાસે છે.

આખો વખત શંકર અંતર્મુખી બનેલો હતો. ઊંડાણમાં ગરકાવ, કે પછી શૂન્યચિત્ત અને નિઃશબ્દ – જાણે કશી હસ્તીવિહોણો. તે હવે ઝબકીને સચેત બની ઊભા. દિવસે વાદળોથી ગોરંભાવાને લીધે આંધળો હતો. ભેજી હવા અને આછીપાતળી ઝરમરની વાછંટ મોં પર ઝપટાતી રહી. વોરંટ અને પોલીસ – પીઠબળ સાથે ગીચ વસતીવાળી પોળોમાં અમે પેઠાં. અગણિત મકાનોની તોતિંગ દીવાલો, ખીચોખીચ ગલીકૂંચીઓની ભીંસટમાં જાણે પીલાતાં, ક્યાંક સપ્પટ થઈ જવાની ધાસ્તીમાં વિપ્રસતા ઊભાં. અમારાં માથાં ઉપર બંધઅંધાકાર મેડીઓની અભેદ છત અટપટા વ્યૂહો રચતી, છવરાયેલી હતી. સંકડાશમાં રહીને બેચાર ભૂલકાંઓ લંગડીદાવ ખેલવાની વડી કરતાં, ગૂંચવાયાં હતાં. તેમની સાથે છૂપી પૂછપરછ ચલાવી, શકમંદ પરનાં નેવાં હેઠળ રોકાયાં – હવે બાતમીની ખાતરી કરવા. આગલું બારણું ભોંયરામાં દોરી જતું હોય એવો નળાકાર અંધકાર ઠસોઠસ ઊભો હતો. અંદર ડોકિયું કરતાં, અવાવરુ પોલાણમાં અસંખ્ય દાદરાઓની ભુલભુલામણી ભળાઈ. પોલીસે કમાડના મોગરા પર વારંવાર દંડુકો ઠપકાર્યો. જરા સળવળાટ પછી ચુપકીદી જાણે ચામાચીડિયું બની, પાંખો ફફડાવીને બારસાખ પર ભટકાઈ, નિરર્થક પ્રતીક્ષામાં કલાકો વીત્યા. આખરે ભયગ્રસ્ત પગલે ફદયપમનીઓનાં ધબકારાઓ વચ્ચેથી માર્ગ કાઢી, ચોફેર ડાફળો ફેરવતાં અમે પોળનાકે આવ્યાં. કોઈ પિરામિડનો દરવાજો વટાવી બહાર નીકળ્યાં હોય એવી ઉજાશભરી લાગણીનો આ અહેસાસ હતો.

ચકલામાં બેચાર વ્યક્તિઓ અર્ધઘેનમાં ઝોલતી, બીડીઓ તાણતી બેઠી હતી. આંખો સમક્ષ ઝરમરનાં તાંતણાં પાંડુવર્ણા તેજમાં બધે પથરાઈ વળ્યાં. ઈધર તિધર અજાણ્યાં ઘરોએ રવડી આથડી, રાત્રે કાળુપુર જંક્શને પહોંચ્યાં. ઘેપૂર વાદળોમાં ગર્જનાઓ થતી રહી. કાળાડિબાંગ અવકાશમાં ઉપરાતળી વીજચમકારા લેતો કડાકો થયો. ટિકિટ બારીઓ આગળ યાત્રીઓ સૂતેલાં ધણની જેમ ચિક્કાર ગિરદી કરતાં પડ્યાં હતાં. બાંકડાના ખૂણે શંકર સિગારેટનાં ધૂમ્રવલયો ઉડાડતો બેઠો – ધાડપાડુઓના લડાકુ સરદાર જેવો તેનો દેદાર. ઊંઘના હડસેલાં વચ્ચે બગાસાંઓને રોકવા, મોં આગળ તેણે ચપટી વગાડી. દિવસભરની રઝળપાટનો બધો ભાર આંખોનાં પોપચાંઓ ઉપર તોળાયો હતો. અરુંધતી સાથેના સંવનન કાળની સુભગછવિઓ મનઃપટ પર ચલચિત્રની જેમ અંકાતી ગઈ. બહાર દિશાઓમાં ચડેલી ઝડી વેગવાન ફૂંફવાટા મારતી ઝીંકાઈ. ગડગડાટ થતાંની સાથે મુશળધાર વરસાદ ખાંગો થઈને ત્રાટક્યો. અંધારી ડમરીમાં બત્તીઓનાં અજવાળાં વામણાં બનતાં ચાલ્યાં. સૃષ્ટિનાં નિબિડ પડછાયાઓ ભોંય પર કરચલાંઓ જેમ લસરતા હતા.

ઓચિંતા જ પરસાળનું ગાઢ પડળ ભેદીને, અરુંધતી મુસાફરખાનામાં દાખલ થઈ, હાંફળીફાંફળી. તેની [illegible] ઝોકતાં હતાં. [illegible] લીધે, તે કે આમ ભગાડી જતાં હશે, વિચારી, આંદોલિત થઈ ઊઠતાં મેં શંકરને ઢંઢોળ્યો. હકડેઠઠમાં તેમની નજરે હું ચઢ્યો નહિ હોઉં. અરુંધતીએ સાડીને બદલે ટૂંકા કદનું ચુસ્ત ફ્રોક પહેર્યું હતું. માથાનાં ગૂંથેલા ચોટલાઓ બેવડીને, હૂકની જેમ ઉપર વાળેલા હતાં. આબેહૂબ મકાનમાલિકની મોટી દીકરી જેવી. ફર્ક એટલો જ કે તેનાં વિકસતાં અંગેઅંગોની પુષ્ટતા તંગ ફ્રોકમાં કસકસાવાથી તે બટકી અને દેખાતી હતી. છાતીનો ઉભાર અંદર પુશ્કેચટ બાંધેલો હોવા છતાંય, શરીર કરતાં મોટો

એતદ્

બેકદનો, વરવો લાગતો હતો. કોઈ ભળતી જ નારી ભટકાઈ હતી, કે પછી તેણે અપરિચિતતાનો અંચળો ઓઢ્યો હતો, કળાયું નહિ. ટિકિટબારીએથી તેઓ બેબાકળા પાછા વળે ત્યાં અમે અંતરાય બનીને, અડીખમ ઊભા. પેલા ત્રણેય શખ્સો આમ ઝડપાઈ જવાથી સજ્જડ, સૂઢમૂઢ રહી ગયાં હતાં. અરુંધતીના નામનો આર્દ્ર ઉચ્ચાર મારા મોંએથી સરી પડ્યો.

'હું મારી મરજી મુજબ આવી હતી, શું સમજ્યા?' એ વિફરી. તેના મોંએથી ક્રોધની જ્વાળા ફુંકાઈ. 'આ ઘર નથી...'

સાંભળીને હું આઘાત ખાઈ, પાછળ હટ્યો. શંકર હતૂબુદ્ધ શો કાષ્ઠવત્ ખડો હતો. સાવ નિશ્ચેષ્ટ અમારા અવરોધને સલૂકાઈથી પડખે કરી, તેમણે વાવાઝોડામાં ધસારો કર્યો. એકે જોરશોરથી ઘા નાખી; નાસભાગ ને રાડારાડ થતી રહી. અનરાધાર વરસાદમાં બધે રેલમછેલ વાગતી હતી. શહેર આખું જળબંબાકાર, તારાજ થતું લાગ્યું. અમે બન્ને નાસીપાસ ને ગૂમસૂમ બની, બાંકડામાં ફસડાયાં. સ્ટેશનની બત્તીઓ ઉપર વરસાદનો બેફામ મારો અવિરત ચાલતો રહ્યો. હમણાં જ કશો ઉલ્કાપાત મચવાનો હોય એમ નાસતા, ધસમસતા યાત્રીઓને ઉપાડીને, ટ્રેન થોડીવારમાં પ્લેટફોર્મમાંથી વિદ્યુતવેગે નીકળી - કોઈ બીજા જ ઉપગ્રહની દિશાને જાણે આંબવા. ડબ્બાઓમાં સૌએ ઓળખની કાંચળી ચહેરાઓ પરથી ક્ષણભર ઉતરડી નાખી હતી. એમ નિઃસ્પૃહતામાં, નિરાંતનો શ્વાસ લેવા. બારીઓમાંનાં તેજલિસોટાઓ બહાર અરસપરસ અથડાઈને જાણે તલવારોની પટ્ટાબાજી ચલાવતાં હતાં.

આસ્તે આસ્તે વાવાઝોડું હળવું થતું ગયું. અધરાતની ટ્રેનને યાર્ડમાં ખોળી કાઢી, અમે અંદર ગોઠવાયાં. હજીય મારા કાનમાં સરકતા સાપની જેમ સૂસવાટા મારતો અરુંધતીનો અવાજ અથડાયા કરતો હતો. હોબાળો મચેલો જોઈને એ છંછેડાઈ હતી; પણ જરાક જોર કરવાથી તેનો ઝુકાવ મારી તરફ ફેરવાઈ ગયો હોત, મેં વિચાર્યું.

'તારા ચપ્પાદાવખેલતા હાથને શું થયું'તું, શંકર? તેને મેં સરોષ પૂછ્યું.

'દાવપેચ ખેલનારા હાથની બધી ચળ ત્યાં જ ભાંગી પડી. એ તમારી સોડ સેવનારું નહોતી.' તેની ગફલતને તેણે નાકબૂલ રાખી.

સિગારેટ સળગાવી, લાંબી સટ મારતાં ગોટેગોટ ધુમાડાનાં કૂંડાળાં તેણે બારી બહાર લહેરાવ્યાં. તલપની અધીરાઈમાં અણીના સમયે મિથ્યા થયાની ભોંઠપ એ ઉડાડવા મથ્યો. તેણે કશું કર્તવ્ય દાખવ્યું નહોતું; એ થોડીક ક્ષણો અસાવધ થઈ ગયેલો, એટલું જ. હું એમ વિચારઝોલે ચડ્યો. પણ તેના પર બધો મદાર બાંધ્યાનો મને પારાવાર રંજ ભરાયો.

'તમારા મકાનમાલિક સો દરજ્જે સારા.' મારા મનોભાવને કળી જતાં, શંકરે વિષયાંતર કર્યું. પહેલી વારકા સગપણ તમે તોડ્યા પછી તેમની દીકરીનું માંગું તમારે ત્યાં એ મોકલવા માંગતા'તા. ત્યાં આ ટમખળ લઈને, તેમના ઘરભાડામાં તમે બેઠા. તો પણ સાખી પૂરવા લાંબી દડમજલ ખેંચી, ને અહીં સુધી આવ્યાં. તે ભીતરમાં કશી ખટક ખૂંચતી હશે ખરી, કે નહિ? કોઈ ફટારી બાઈ પાછળ ગાંડાઘેલાં કર્યાં...' જોકે એ મને દૂભવવા ઇચ્છતો નહોતો.

એકાએક ભારે વિક્ષોભના લીધે મારી જીભ ઝલાઈ જતાં, હું નિર્વાક રહ્યો. પણ બીજા જ ક્ષણે મકાનમાલિકે મારો ચહેરો રદબાતલ ગણેલો - અરુંધતી વિશે સેવેલી આશંકા, તેના ફંટાઈ જવાની સંભાવિતતા, એ તો બહાનું; તેની પાછળ તેમની દીકરીને અનુલક્ષીને જ તેમણે એવો પડઘો પાડેલો, મનોમન મને નકારી કાઢેલો, તેનો ખ્યાલ થયો.

મને મૌન જોઈને શંકરે ઉબળાસ ખાધી. 'આ દુર્ગતિનો પંથ હશે કે કેમ તે હું જાણતો નથી. પણ આપણે પાછા ફરી રહ્યાં છીએ તે નક્કી. જેટલું લાધ્યું તેનાથી ધરાયા, એમ સમજવું.'

તેના સમર્થનમાં મેં ખાલી અમસ્તો હુંકારો ભણ્યો. મકાનમાલિકે મારા વળગણમાંથી છૂટી જવાનો આડકતરી રીતે નિર્દેશ કરેલો - કદાચ ઘરની કુંવારી કન્યા તરફ મને વાળવા, આકર્ષવા; વળી હું પલટાયો.

'આ પાટલી ઉપર સૂતો છું બસ, એમ જ ખાટલામાં હું ચત્તો ભરઊંઘમાં હોઉં.' શંકરે આગળ ગગડાવ્યું. 'ને બૈરી આવતીક પગના અંગૂઠે બાટકી પડે. એવાં તો કરતૂકો અજમાવે, નખ મારીને ખણવા માંડે. તેનાં જાતજાતનાં ચરિતરો ભજવતી હોય કે પથારીમાં જ ચળિત થઈ જઈએ. પણ બંદો એમ કંઈ ઓછો જ ગાંજ્યો જાય ! રોજ ઊઠીને આ શું ખરલમાં ખબૂકવાનું ? કંઈ આંકઅંકુશ ખરો કે નહિ ? એમ કરતાં, કોરેધાક મહિનોય નીકળી જાય, બોલો...'

કંઈક ઉત્તર વાળવા મથું, એ પહેલાં તો ગાઢ નિદ્રામાં હું ઢળી પડ્યો. પરોઢ થતાં ટ્રેનની ચૂંચવાઈને ઘસરકાંઓ લેતી હાલકડોલક ગતિએ જગાડી દીધો. યાર્ડમાંની બોગીઓ સાથે વેગવાન ટ્રેનનાં અવાજો અફળાઈને ધમસાણ મચાવતાં ગયાં. વ્હિસલના ચિત્કાર વચ્ચે ધૂપવાટા મારતી ટ્રેન, સ્ટેશનમાં પ્રવેશતી વેળા ગર્જના કરતી રહી. ઊઘડતી સવારનું શહેર નિર્જન, ખાલીખાલી ભાસતું હતું. પાછળ છૂટા પડેલા એંજિનનો સિસકારા ભરી, વરાળ ઓકતો ઘોઘરો અવાજ સંભળાયો.

ઘેર પહોંચ્યાં, ત્યારે કારાવાસમાંથી નીકળીને આવતો હોઉં એવી લાગણી ભેગો ઘેરો અવસાદ ચિત્ત પર છવાઈ વળ્યો. ત્યાં વતનગામમાંથી મારો મશિયાઈ ભાઈ જશવંત તાબડતોબ આવી ચડ્યો હતો. જતાં પહેલાં, શંકર-થોડોક વિરામ કરવા બેઠો. 'ખરા ટાણે મેં થાપ આપી'તી, એમ ના સમજતા. આ એટલા સારું કહું કે તમારા જૂનાં સગાંસંબંધીઓમાં અંદરોઅંદર ઘરફૂટ પડેલી, ને ભાઈને રોક્યો'તો. તમારા વેવિશાળને વણસાડી મારવા. તેથી રખેને, ગેરસમજ કરતા ! પણ એમની બાજીય બાદમાં તો સાવ પલટાઈ ગઈ'તી. ફરી એકવાર મોકો આપો તો જિંદગીભર યાદ રહી જાય કે ભડવીર માણસ મળ્યો'તો.'

હાથ ખંખેરી એ રવાના થયો. જશવંત તેની ઠેકડી ઉડાડવા કરતો, મરક મરક હસ્યો. આવતાંવેંત તેણે આખા કિસ્સાની કડીઓ અડોશપડોશમાંથી એકઠી કરીને વસ્તુસ્થિતિનો તાગ મેળવી લીધો હતો. 'બધે ઢંઢેરો પીટાઈ ગયો. કહે કે, ગુંડાઓએ ધિંગાણું મચાવી બાઈની ઉઠાંતરી કરી. તમનેય અટકમાં લીધા. મેં તો સાંભળેલું સહીસિક્કાઓ કરી, બધું પાકું થયું'તું. જોરજુલમ કરીને ઓછાં જ તેનાં શિયળ લૂંટ્યાં ? પણ આ હેવાનોનું ભલું પૂછવું....! રજવાડી વેલો ગણાય. ખૂનખરાબો તેમના કોઠે પડી ગયો. તડબૂચ જેમ માથાં લણી લેતાં વાર નહિ.'

અધવચ્ચે દાદરા ઉપર ધડબડાટ થતાં એ ખમચાયો. અમારા આગમનની ખબર પડતાં જ, મેડી ઉપરથી પેલો ચસકેલ નીચે ઊતરતો હતો. ખુદની ગુણવંતી તેના કાબૂમાં નહોતી ને પરભાર્યા *સાથે નાટક ભજવવા માંગતો હતો, મને કાળ ભરાઈ. મારા જૂનાં સગાંવહાલાંઓએ તેને ફટવ્યો* છકાવ્યો હશે તો શી ખાતરી, હું બબડ્યો. ત્યાં મકાનમાલિકની લાડકી કેડ ઉપર દેગડો રાખીને, ફરસબંધી વટાવતી ત્વરિત પગથિયાં ઊતરી. પાછળ ફ્રોકનાં બટનો ખૂલી જવાથી બરડાની ભૂરી રૂંવાટીઓએ દેખા દીધી - સાવ અબુધ જેવો ઢંગધડો.

'જીવતો રાખે તોય મુડદા બરાબર પણ તમારી સાથે પાનું પાડનારી સાબૂત હોય તો તેની . ચમરબંધીઓની શી વિસાત ? એટલે હવે ફૂંકીફૂંકીને પગલું માંડવું. નીચે સાથિયા પાડેલા

એતદ્

ત્યાં કામવાળી ઘાટણ આવી પહોંચતાં, અમારો વાર્તાલાપ અટક્યો.

'બાઈનું મગજ ભમાવી દીધું હશે, નહિતર હાથ જોડીને આટલો વખત ચૂપચાપ બેસે ખરી ? મોઢાનાં કહેણ ઉપર કોઈની તાળાબંધી ઓછી જ લગાવાય ! છ મહિનાનો સંસાર ભોગવીને, હેવાતન ઉતાર્યાં તો નહિ હોય !'

'પણ ચિત્ત ભમાવનારી ખુદ કંઈ બાળાભોળી દૂધ પીતી ગગી નથી જ સ્તો.' જશવંત ખળભળી રહ્યો હતો. તેના ફૂલેલા ગળાનો હૈડિયો ઉપરનીચે થતો અપો.

ભાઈ પરવારીને કેસના દસ્તાવેજોની ફાઈલ બગલમાં મારતો હું વકીલની મુલાકાતે ઊપડ્યો. મારા વિરોધીઓ દંગાખોરોને એમ ચૂલમાં ભરાવી, ચૂરમાર કરવા માંગતો હતો. અરુંધતીએ ધારણ કરેલું કવચ ઉતરડી નાખવાનો મેં હવે મનસૂબો કર્યો હતો. સૌ કોઈના સંહારની વૃત્તિ, મારી ભીતર સર્પની ફણા ફેલાવતી, વારંવાર ફુત્કારા મારતી હતી.

અદાલતના પગથિયે એકઢાળિયા પર મકાનમાલિક નતમસ્તકે કાર્યમસ્ત દેખાયા. તેમને ખલેલ પાડ્યા વિના સીધો જ હું ધસમસતી જીવાત જેવા ટોળાના ઘસારામાં ભળ્યો. અંદર ઊંચા વિશાળ ગોળ ગુંબજો તળે કોઠાવ્યૂહોમાં ઝૂમખાબંધ આકારોનું સૂક્ષ્મ હલનચલન વરતાતું હતું. કાળા ડગલાઓવાળાં અનેક ડોકાંઓમાંથી કાન ઉપર શ્રવણટોટી ચઢાવેલા, જાડી ભમ્મરોનાં છૂંછાઓ પરથી મારા વકીલને મેં અમુક અંતરે પારખ્યા. તેમની સાથે કાગળિયાંવિધિ પતાવી, મુકદમાની સુનાવણીની તારીખ પડાવી. તેમણે ખડી કરેલી એક આંગળી, તે મને વજ્ર ચુપકીદી સેવવાનો આદેશ હતો, કે પછી ઊંચે રાક્ષસી પોલાદ હડપ્ કરવા તોળાયેલું હોય એમ તેનાથી સાવધાન થવાનો સંકેત.

બહાર નીકળતાં, તારીખોના સહસ્રપગા આંકડાઓની એકસરખી દોડનો તેમણે રહસ્યસ્ફોટ કર્યો. ગૂંથાગૂંથ વચ્ચે તત્કાળ નિવેડાને કશો અવકાશ નહોતો. તેથી રાત્રે જશવંત સાથે મસલત ચલાવી, પેંતરો ઘડી લીધો. તેની પૂર્વતૈયારી સારુ પરોઢની ટ્રેનમાં જવા, એ મારમાર ઊપડ્યો. આ સમય દરમ્યાન, શંકરની ઊઠબેસ, આંટાફેરા નહિવત્ થઈ ગયાં હતાં. તેને ત્યાં ભજન મંડળીઓની રમઝટમાં એ રચ્યોપચ્યો હતો. મોડે જામતી રાતનો બધે સોપો પડી જાય, ને એ કોઈ વાદ્ય ઉપર જોગિયા ધનાશરી કે પછી ભીમપલાસના સૂરો રહી રહીને છેડ્યા કરતો. તેની પાછળ ખંજરી-તબલાંની ઝીક વાગતી. રોજ રાત્રે તેમનો કલશોર ઊંઘમાં ભારે કલેશ ઉપજાવી, અજંપાભર્યા ઓથાર તળે મને ઝૂરઝૂર કરી નાખતો. કેસનાં સંગીન વજૂદભર્યા પુરાવા રજૂ કરી, મારી ઊલટતપાસની દલીલોવાળી ભૂમિકાઓ ભજવતાં, જોરશોરથી હું કરોજતો. ત્યાં મારફાડુઓનું દળકટક ખૂનખાર દંગાઓ મચાવતું ઉમટતું. કોઈ અજ્ઞાતખંડ લોહિયાળ રણાંગણમાં જાણે ફેરવાતો લાગ્યો. તેના કોટકાંગરાઓ પરથી બુકાનીધારીઓની ટોળકીઓ અધ્ધર ફંગોળાઈને મહોલાતનાં ઝરૂખાઓમાં ઝંપલાવતી હતી. દારુણ ઝપાઝપીને લીધે ચોમેર યુદ્ધકાંડના દદુમા વાગતા સંભળાયા. આદમકદ આયનાઓ સામે કેશકલાપમાં તલ્લીન, શૃંગાર સજ્યજતી રૂપવતીઓની ભયચિચિયારીઓ ઊઠી. તેમનાં આભૂષણોની લૂંટાલૂંટ તો છત્રપલંગ પર રોળાતા રેશમનાં દેહ. અસ્વારોના વીંઝાતા ચાબૂકો વચ્ચે પૂરપાટ દોડતા અશ્વોની હેષા, ડાબલાંઓનો ભીષણ દડબડાટ ખડ્ગોની અથડાઅથડી.

જોઉં છું તો તેજગતિએ નાસતી હવાના ઝમઝમ સિસકારા મારા કાનમાં તડાપીટ નગારાં લે ટ્રેન પ્રચંડવેગે ધસમસી રહી છે. અહર્નિશ પરિતાપના માર્યા ને અંતિમપડીની હોનારત

સર્જાતા પહેલાં, માનો મોંમેળાપ કરવો હતો. દૂરથી બપોરવેળાનું પરગામ ધોમતાપમાં તપતા સૂમસામ ગઢ જેવું લાગતું હતું. હમણાં જ તેની રાંગ પરથી કોઈ યોદ્ધાને ઠાર કર્યો હોય એમ ઊંચેનું ધૂળિયું આકાશ સમડીઓની પાંખ જેમ ચક્કરાતું હતું. આકસ્મિક મંદમંદ સરકતા ડબ્બામાંથી લાગલો જ ઊતરી પડવાને લીધે એમ ભાસતું હશે, મેં વિચાર્યું. અર્ધતંદ્રિત દશામાં, ભાગોળમાં મારી હલતીચલતી આકૃતિ દેખી, નાકાના ઘરની ઓસરીએથી મા બહાવરાની જેમ દોડતી આવી. ચિંતાતુર ચહેરે મારાં ઓવારણાં લીધાં. કોઈ સંબંધીના કારજટાણે, એ શોક ઉતારવા આવી હતી. ઊભા ઊભા ભેટો કરી, મારે વળતી ટ્રેન પકડવાની હતી.

'જશવંત કાફરોની ટોળકી લઈને આવવાનો હતો....!' સામેના અફાટ સીમાડામાંથી એ ક્યાંક તત્ક્ષણ ફૂટી નીકળવાનો હોય એમ મેં રઝળતી નજર દોડાવી.

'ભઈલા, આ સઘળાં પરાક્રમો તું પડતાં મૂક. વિરોધીઓએ પણ ફોજદારી મુકદમો માંડ્યાનું સાંભળ્યું છે, તે કોની તાકાત ઉપર? બાઈ તેના બાપની સોડમાં પેઠી છે ને અવળી પડી, જુબાની ભરશે.' મા શંકાકુશંકાઓમાં સપડાઈ હતી.

'મુદત પહેલાં બધું થાળે થશે. બાપના છત્તરમાંથી નીકળ્યા પછી તેને બીજો કોઈ આરોઓવારો રહેવાનો નથી. કયા મોંએ કેફિયત આપશે?' બેતમા બની હું બોલ્યો.

'જશવંત નામુક્કર ગયો છે. તેના મોટાભા કહે છે, તારું ચિત્તભ્રમ થયું છે. કચેરીનાં પગથિયે પેલા અક્કરમીઓ તારું કાસળ ના કાઢી નાખે તો સારું. તેમનાં છક્કાપંજા તને નહિ આવડે.' તેણે સંયોગબળનો પૂરો કયાસ કાઢી લીધો હોય એવા ભાવસહ એ બોલી.

સાંભળીને ચોંકી જતાં, હું ક્ષણવાર સમસમી રહ્યો. 'તેમનાં બધાં પ્રપંચોને હું પહોંચી વળીશ. બરાબર હંફાવીશ.' ઉત્તેજનામાં બોલતાં મને ભીતરમાં ધ્રૂજી ચઢી આવી.

'ગાંડા, મોટા મોડબંધીઓ તૂટી પડી, પરાસ્ત થયાં. સામંતો જેવા માંધાતાઓ ઊથલીને ધરાતલ થયાં. ત્યાં તારી શી ગણતરી....? વોરંટ લઈને નીકળ્યો'તો. તેનો ડૂચો વાળીને પાછો તારા મોં પર ફંગોટશે, તો સળિયા ગણતો થવાનો. જો, મોત તારા માથે ભમે છે.' અધ્ધર તલવાર ઝળુંબતી હોય એમ તેણે ઊંચે દૃષ્ટિ ફેરવી. તેનો ભયાકુળ સૂર કાકલૂદીમાં ફેરવાયો. 'પરમુલકમાં ઊતરી જા. અણી ચૂક્યો સો વરસનો દીર્ઘાયુ થઈશ. મૂઓ તો તારી જનેતાનો ખોટનો જણેલો, નિર્વંશ જઈશ...'

'હામભેર સામનો કરવાને બદલે પીઠ બતાવી પલાયન થવાનો તેં માર્ગ ચીંધ્યો. તારી કૂખે હું પથ્થર કેમ ના પડ્યો?' એકાએક આક્રોશ ઠાલવતાં, મારા ગળામાં લુખ્ખાસ ભરાઈ. 'મારી ચાહનાનું શું...?'

'કોઈને મળી'તી, કે તને મળશે? અહીંથી પાછો હટ્.' જાણે તુચ્છકારમાં મને તરછોડી દેતાં, એ આઘી ખસી.

'તને તેની ઈર્ષ્યાની આંચ છાતીમાં વાગી'તી. મેં સામેથી પ્રહાર કર્યો. 'એટલે જસ્તો, મા ભોમ તજી પરાયા પ્રાંતમાં મને તગેડી મૂકવા તત્પર થઈ ભીરુ થવા કરતાં ખપી જવું બહેતર.' બોલતાં અંદરથી રહ્યાસહ્યા નૂરશહૂર હું એકઠાં કરવા મથ્યો.

'જન્માંતરનો તું કાયર, પીટ્યા. પેલી નાદાનને ઇચ્છાવિરુદ્ધ ભગાડી, બળાત્કાર ગુજાર્યો.'

તેણે અચાનક ચંડીરૂપ ધારણ કરી, આંખોમાંથી ક્રોધનો અંગાર વરસાવ્યો 'જાહ, તને અભિશાપ આપું છું. સદ્કાળનો અહીંથી તડીપાર થા.'

મારી ઉપર વીજપાત પડ્યો હોય એમ હું આઘાતસહિત પાછળ હટ્યો

'આ હદપારી હું કેમ કરી વેંઢારીશ?' આર્તસ્વરે મેં ચીસ પાડી

'તારા પિતાના અવસાન પર તેં આવી પીડી ચોળી અધોગતિ વ્હોરી લીધી મને છેહ દીધો.' આકરા તાપને લીધે તેણે મોં આગળ પાલવ ઢાંક્યો પણ જોયું તો તેનું મુખનું હીર હણાઈ ચૂક્યું હતું ને ઓચિંતા આધેડવય વટાવી, જરાવસ્થાને આરે એ સબડતી વરતાઈ અભિશાપનો પ્રતિઘાત ઝીલીને તેનો ચહેરો કાળું કોકું બનતો ગયો ને આંખો ઝવી પડી

હું રગરગવા મથ્યું, ત્યાં દૂરની ક્ષિતિજના તામ્રવર્ણાં અંતરાલમાંથી એક કાળું ટપકું વેગવાન ગોળો બની, અમારી દિશામાં પૂરપાટ વછૂટ્યું અનંત પાટાઓ વચ્ચે ધણધણતી સૃષ્ટિનો કાપડૂપ ધ્વનિ હતો વનવગડાને વીંધીને વિદ્યુતવેગે દોડતી ટ્રેન હવે લસરકાઓ લેતી, સરૂસરૂતી થંભી જાય તે પહેલાં હું ડબ્બામાં ખડકાયો વળી પૈડાંઓએ ચીચવાટ મારી, ધીરેધીરે ગતિ પકડી સામે ઠેરઠેર ઝાંઝવાઓના ચટાપટા તરવરી રહ્યા હતા થોડાક અંતરે, માના ઊંચા થયેલા હાથ ઝાંખી જઈ, વારવાર મને જાકારો આપતા હતા

બળબળતા આકાશની પાંખ ગોળ ઘૂમરાવા લેતી, દૃષ્ટિફલકને ઝપટાઈ ભૂખાળવા વાયુ વચ્ચે ટ્રેન સૂસવાટા મારતી, આગળ ધપતી ગઈ આસપાસ ખેડેલા ચાસની અગણિત હરોળો જાણે બીજગતીભામાં ચોદિશાએ નાસભાગ કરતી હતી વેરાનની પેલેપાર ખીલેલા ફાગના એંધાણ, તો મબલખ કણસલાં પર વહેતી ભારઝલી હવાનો લીલોતરો ચમકારો ઉકળાતા હતા તેની ભ્રાંતિમાં ઝોકાઓ ખાતો હું બેઠક પર ઢળી પડ્યો

એ રાત્રે શહેરમાં પર્યટનાવેત ઉચાળા ભરવાની તૈયારીઓમાં હું પડ્યો ભજનમંડળીમાં શંકર ગળું ફાડીને, 'લીલા લીમડાની એક ડાળ મીઠી' તારસ્વરે દોહરાવતો, વાતાવરણ ગજવતો રહ્યો પશ્ચાદ્ભૂમાં છબછબિયાં ને તબલાંની દેમાર જમાવટ થતી હતી રાતભર તેમના ગાયનવાદનના ઘોઘાટ તળે પથારીમાં પાસાઓ ઘસતા ઉજાગરો ખેંચી કાઢ્યો સવારમાં રેંકડી મંગાવી, તેમાં ઘરવખરી નાનીમોટી સરસામાન લાદીને તેને આગળ કરી બંદોબસ્ત કરેલા ઘોડાગાડીવાળાએ હાજર થઈ, ધાટો પાડ્યો કમાડને સાંકળ મારી હું આગળ ઓળંગવા જાઉં, ત્યાં મકાનમાલિકની દીકરી દાદરો ખખડાવતી, કેડમાં દેગડા સાથે હોશેહોંશે ઊતરી નવોઢાની જેમ કડકડતા ફૂદડીદાર પટોળા કબ્જામાં સજ્જ, હાથ પર ભરચક કંકણોની બનઠન પગના તળિયેથી કંકુ ખરતું હોય એમ દાદરાના પગથિયાંઓથી માંડીને છેક ઓસરીની ફરસબંધી સુધી કુમકુમવર્ણાં પગલાંઓની ભાત છપાતી ગઈ તેની પુષ્પવયની ભરાવદાર પીઠ પરથી એ ઓળખાઈ પડી - અરુંધતી દિગ્મૂઢ બની જઈ, તેની રૂપછબિને ચિત્તમાં ભરી દેવા મથતો હું ક્ષણભર વિમાસી રહ્યો ને મેડીના કઠેડા પરથી મકાનમાલિકે, એ જ નિર્લેપભાવે વિદાયનો હાથોલો કર્યો 'આવજો, તિતિક્ષા રાખજો.'

થોડાક ડગલાંઓ આગળ વધી, કળવિકળ હું થમ્યો ઉપર હિંડોળાખાટ પર વહુવારુઓ હીંચતી હતી કિચૂડાટને વીંધીને, કિન્નરકંઠે રેલાતી કોઈ ગીતની કડીનો રણકાર સંભળાતો હતો

એતદ્

'પંખ હોતી તો ઊડ જાતી....'

ઉપલા મજલે બારસાખ પકડીને ઝૂકેલી વ્હાલસોયી આકૃતિ તે ખુદ અરુંધતીની હતી. તેના મેંદીરંગ્યા લાલચટ્ટક હાથ ગુલાબનાં ગુચ્છાઓ જેવાં હતાં ને કપાળ પર પિયળ લગાડેલી. ઘોડાગાડીની ગાદી પર બેઠક લેવા જતાં, પગમાં સાંકળની બેડી ભીડાયેલી હોય એમ હું જકડાઈ ઊભો. અત્યાર સુધી કાન સરવા કરી, મધુરગુંજનમાં ઓતપ્રોત થયેલો ઘોડો જરાસરખો ચસક્તો નહોતો - તેનાં ડાબલાંઓ જાણે ખીલાઓ વડે જમીનમાં જડી દીધાં હતાં. ને સાઈસે ડચકારો કરી, ઘોડાગાડીને સ્ટેશન તરફ હંકારવા ચાબુક વીંઝ્યો.

અમારો સંબંધ

(અટકી અંત પામેલી વાર્તાનો ફેર આરંભ)

પ્રાણજીવન મહેતા

હા, તો તમને કહેવાનું રહી ગયું. સાવ ભૂલી જ જવાયું. તમે મારી વાત તદ્દન વીસરી જાવ તે પહેલાં તમને જણાવી દઉં. હું હજુ ત્યાં જ બેઠો રહ્યો. એમનો એમ. પેલી પરપોટાની વાતને પરપોટા ફૂટી જાય ઇદ દેતા એમ ઘડીપળમાં હું ભૂલી ગયો. તમે જાણતા હશો આમ આ બધું ભૂલી જવું ઘણું અઘરું છે. હું શું કહેતો હતો તમને ? પાછું ભૂલી જવાયું. હં, ઘણા લોકો ભૂલી જવા જેવું પણ યાદ કરી યાદ રાખતા હોય છે. ભૂલી જવા વિશે. છતાં ભુલાઈ ગયેલું ફરી યાદ કરી હું કહી દઉં વળી પાછું. કહી દીધા પછી પાછું ભૂલી જવું એ એક રમત જેવું છે. હું તો હું જ્યાં બેઠો હતો ત્યાં-ત્યાં જ બેઠો રહ્યો. અંધારું ચોમેર ગાઢ બની ચૂક્યું હતું. આસપાસ કે દૂર નજીકનું કંઈ સ્પષ્ટ ભાળી શકતું નહોતું. મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ પણ હમણે બેઠા છે કે પછી ત્યાંથી ઊઠી ચાલતા થયા કે કેમ તે પણ કળી શકાયું નહીં. અંધારું આપમેળે ઘુંટાઈને ઘટ્ટ બની રહ્યું હતું.

જોયું ને તમે ? મારે તમને જે કહેવાનું છે તે પડખે રહી જાય છે ને હું મારી જ વાત વલોવ્યા કરું છું. હશું. મને થઈ ગયું મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરોભાઈ આ અંધારમાં ક્યાં સરી ગયા ? આ અંધારાનું પણ મને ક્યારેક મારી જેવું લાગે. સાવ આછુંપાતળું નજરની આસપાસ ક્યારેક અમથું ફેરફૂદરડી ફરતું જણાય. તો વળી કદીક દૂર-પાસેની રમત રમ્યા કરે. પાછું ક્યારેક નજર આગળ ઘૂમી વલોવાઈ ઘટ્ટ થયા કરે. આમ કેમ હશે ? એ પાછો પ્રશ્ન થયો. પછી આછું મનમાં થયું કે હું જો મને સમજું તો જ આ અંધારું સમજાય. જવા દો. પાછો લવારો શરૂ થયો. હા, તો કહું, મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરોભાઈ સંભવ છે કે આ ગાઢગૂઢ અંધકારમાં ક્યાંક એકમેકમાં ગૂંથાઈ ઓગળી જઈ સમાઈ ગયા હોય. કદાચ. કદાચ જ કહું છું. તમે તો કદાચ જાણતા

એતદ્

હશો જ કે હું કદાચથી આગળ ક્યાં જઈ શકું છું ? વળી જાણો છો કે હું તો અહીં દૂર બેઠો ફક્ત આભાસને મનોમન ઘાટઘૂટ આપી રહ્યો. આ આભાસ એક માત્ર મારો સાથ સંગાથ હમણે. હું શું કહેતો હતો તે મને હમણાં યાદ નથી. શું કહી રહ્યો છું તે હું પણ આ પળે પૂરેપૂરું સમજી શકતો નથી. આ મનની ભીતર કોણ જાણે બહારનો અંધાર પ્રવેશી ગયેલો જણાય. અહીં બેઠાબેઠા આંખ ઉઘાડી હોય તોય શું કે વળી બંધ હોય તો પણ શું-બધું બધે સરખું ભળાય છે. બહાર-ભીતર સઘળે. અહીંથી ઊઠી ઊભા થઈ આગળ જવાની મારામાં હામ રહી નહીં. શું કરવું તે વિચાર સુધ્ધાં મનમાં આવ્યો નહીં. મારી આસપાસ પવનના સૂસવાટા વારેઘડીએ ફૂંકાતા રહ્યા. ઝાડપાન હલબલી ડોલી ઊઠતાં. ડાળપરનાં પંખીઓ પાંખો ફફડાવી આમતેમ ઊડી પાછા પળવારે થીર થઈ ડાળે ગોઠવાઈ બેસતા. આ સઘળું અડખેપડખેના વાતાવરણમાં આંદોલિત થતા અવાજો પરથી કળી શકાતું. બધું કાને પડતું. ઘડીક મનને સ્પર્શી જતું. પાછો અહીંતહીં સર્વત્ર શૂન્યાવકાશ સૂનકાર પથરાઈ જતો.

હું ત્યાં બેઠો રહ્યો. મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ - જવા દો બધું. પાછું થાય છે આમ જવા દઈશ બધું તો મારે તમને જે કહેવું છે તે કહેવાશે કેમ ? આ કેમ મારી સમજમાં ઊતરતું નથી હજુ. હું એ જ કહેવા મથી રહ્યો પણ... આ મારી નજીક અડખેપડખે ઘટ્ટ ઘુંટાઈ એકઠા થયેલા અંધારને બેઉ હાથે આમતેમ જરી હટાવવા પ્રયત્ન કરું. આ અંધાર થોડો હટે પછી આગળ માંડીને વાત કરું. ઘડીક આ ડાબો હાથ. પછી આ જમણો. પવનચક્કીની ફરતી પાંખો આમતેમ ઘુમાવી. ફેરફૂદરડી પણ ફર્યો. ફૂદરડી ફરતાં થયું ક્યો ડાબો ને વળી કયો તે જમણો. કંઈ જાણ પડી નહીં. આમ પવનચક્કી ઘુમાવે, ફૂદરડી ફર્યે કે હાથ હલેસાં મારવાથી અંધાર દૂર થશે એવી એક ભ્રમણા હતી મનમાં. તે તેમ જ રહી. ભ્રમનિરસન થઈ ગયું ઘડીકમાં. તમને તો પાછો હું છેક જ ભૂલી ગયો. મારી વાતમાં કંઈક એવું જ થાય છે. તમે વળી પાછો પ્રશ્ન પણ કરશો કે ભ્રમણા હતી ને તેની જાણ પણ હતી તો પાછું આ ભ્રમણા-ભ્રમણ કેમ કર્યું ? હા, કહું. જો મને જાણ હોય તો જ બધું આચરી જાણી શકાય તેવો ય ભરમ પાછો મનમાં. અંધાર તો વેંત છેટો હટ્યો નહીં પણ મારી આસપાસ ઘુંટાઈ વલોવાઈ વધુ ઘટ્ટ થયો. થયું આ થર મારી આગળ પછપાડે ફેરફૂદરડી ફરે છે તે મારી ઉપર જ ખડકાઈ જાશે. હું કદાચ.... હા, કદાચ હું...

હું આ કદાચમાં આમતેમ અટવાયા કરું છું. તમને થાશે આ કદાચથી આગળ શું હશે વળી ? કહું. હું કહું હશે કદાચ હશે. પાછું તમને હસવું આવશે મારો પ્રત્યુત્તર સાંભળી કદાચ. પણ કદાચ એમ હોય પણ ખરું કદાચ. હા, તો હું કહેતો હતો - તમને હવે પાછું નહીં પૂછું હું શું કહેતો હતો તમને - તે ના, નહીં પૂછું. મને તે યાદ. હું કહેતો હતો મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ બન્ને કદાચ ત્યાંથી ઊઠીને આગળ સરી ગયા હશે પછી કદાચ. કદાચ. હા, કદાચ. આ અંધારામાં એકમેકમાં ઓગળી જઈ એકાકાર પણ થઈ ગયા હોય કદાચ. હું ત્યાં જ બેઠો રહ્યો. ત્યાંથી ઊઠી ઊભા થઈ આગળ કે વળી પાછળ ક્યાંય જવાની હિંમત ના રહી. તમે તો જાણો છો મારો પ્રશ્ન. પ્રશ્ન એ કે મારે જવું પણ ક્યાં ? કાંડે ઘડિયાળ હતું. પણ સમય જોવો શી રીતે ? બેચાર આગિયા આસપાસથી પકડી લઈ કાંડે ગોઠવી મૂકું ને એ ઝબકારામાં કંઈ સમય ભાળી શકાય કે કેમ તેવી શક્યતા બેઠો બેઠો મનમાં કલ્પું. હસવું આવશે પાછું મારી કલ્પના પર તમને અને હા, તમારું હસવું આવી નિરર્થક વાતો પર વેડફાઈ ના જાય એથી આટલે જ અટકું.

વળી આગળ થયું કદાચ સમય જોઈ પારખી જાણી શકાય તો પણ શું કામ છે સમયનું આ સમયમાં ? સમજાયું નહીં ? પાછો વિચાર આવ્યો. આ કાંડે બાંધેલ ઘડિયાળમાં સમય છે કે પછી સમયમાં ઘડિયાળ બંધાયું છે કે વળી આ ઘડિયાળ - સમય બધું શું છે તે કેમેય સમજમાં બેઠું નહીં.

ઘડીકવારે પાછુ થયુ આ કાટા ઘડિયાળને કાંડેથી ઉતારી હથેળી વચ્ચે મૂકી ભીંસ દઉ ભીંસ દઈ ભુક્કો કરુ ભલે પછી ઘડિયાળની અદરના બેઉ કાટા હથેળીની અદર હસ્તરેખાઓ ભેળા ખૂતી ખૂપી જાય કાચ કરચ ભુક્કો ખૂતી જાય હાડચામમા ભીતર કદાચ પછી નસ વાટે લોહીમા ભળી જાય રગેરગમા ફરી વળે સમય ઘુટાયા કરે ઘૂમ્યા કરે ભમ્યા કરે ઘૂમરાવા કરે ફેરફુદરડી હુ બધ મૂઠીમા બધુ એકઠુ કરી ઘૂણ્યા કરુ મારી આગળ પાછળ અડખે વાગે ડમરુ બજે ઢોલ ઢીમઢીમ પિટાય ઘૂણ્યા કરુ ધ્રૂજતો રહુ અહીં આ સમયમા કદાચ તમને થાશે પાછો હુ લવારે ચડી ગયો હા, આ સમય જ કાઈ એવો છે અહીં મારી આસપાસ એમા તમારી ધારણા ભૂલભરેલી નથી જ વળી તમે તમારુ સાચ કોરા કાચ માફક ધરી ઊભો, હુ જ કદાચ

એવામા એકાએક શીતપવન લહર પસાર થઈ ગઈ અગેઅંગમા ધ્રૂજારી પસરી ર ગઈ થોડી ક્ષણો વિચાર ચગડોળમા ગોળ ઘૂમ્યે જતો હતો ત્યા ઘુમરી ખાતો પાછો ભોંય પછડાયો સભાન થયો હુ, તો હુ ક્યા છુ કેમ છુ તે જાણ્યુ પાછો થોડો ભૂતકાળમા ધસડાયો આ અત્યાર લગી ચગડોળે ચડેલો ઉપરતળે ઉપર એક ચક્ર ફર્યા કરતુ તમે કહેશો પાછા, આ ચકમા ઉપરતળે ઉપર હતો તે જ ઠીક હતુ હા, હુ પણ એમ જ ઇચ્છુ પણ ચગડોળ ગોળ ફરે ઉપરતળે જાય ફર્યા કરે ધીર હોય તો ફક્ત મારી અદર પ્રવેશી ગયેલો અધાર હાથે વલોવી અધારને વધુ ઘટ્ટ અમયો કર્યો હતો મેં તે જ અધાર હા, તે જ અધાર

આસપાસ સાવ સૂનકાર છવાઈ ગયો નિર્જન ભેકાર સૂનકાર દૂર પણે શાત વહે જતુ જળ ખળખળ અવાજ કાને પડતો આ નર્યા પથરાઈ પડેલા સૂનકારમા ક્યારેક અડખેપડખેથી પવન સૂસવાતો ફૂંકાય સૂસવાટ એક કાનેથી પ્રવેશી બીજા કાન કર્ણમૂળ ઉખેડી તીરતમચા સમ દૂર સરી જાય હુ મૂકબધિર બેઠો રહુ ભાળવા સાભળવાનુ તો હતુ જ નહીં અહીં હુ આમ બેસી રહ્યો તે હુ જ હજુ હુ કે કેમ તે પાછો પ્રશ્ન થયો જમણા હાથના આગળ અગૂઠે ડાબા હાથની નાડ જોવા તપાસવાનો યત્ન કર્યો કયો હાથ જમણો ને કયો ડાબો એ કેમેય કળાયુ નહીં ફરી પાછુ એનુ એ જ છતા વારે ફરતે બેઉ હાથે નાડી પરખવા પ્રયત્ન કર્યો છેવટ નાડી તો પકડાઈ પરખાઈ ધબકાર પણ કળાયો હુ હજુ હુ જ છુ તે સમજાયુ આ આગળ અગૂઠો મૂકેલા તે હાથ જમણો આ નાડી અગૂઠે જકડાઈ ઝલાઈ તે હાથ ડાબો સમજાયુ જમણા હાથે ડાબા હાથને કોણી સુધી ફફોસ્યો થોડુ ઉપર લઈ જઈ ખભો સહિસલામત પરખ્યો ચહેરે હાથ આગળ ફેરવતા કાનનાક આખ પાપણ સ્પર્શી અનુભવ્યુ આ હુ હજુ હુ જ છુ છૂટો પડેલો ડાબો હાથ ગોડો આપોઆપ અદર ઊંચકાયો જમણો હજુ મો મોઢા પર મધમાખ માફક ચોંટી રહ્યો બેઉ હાથ મોં મોઢે એકઠા થતા કે કોણ જાણે પછી કોઈ અગમ્ય કારણસર મૂર્છા આવી કે અધારુ કઈ જાણી કળી શકાયુ નહીં પાછુ ઘડીવાર થયુ હમણા જ આગળ કહ્યુ તેમ પાછો ગોળ ચકરડે ગોઠવાઈ બેઠો ઉપરતળે હેઠ ઉપરતળે

એકાએક આખ ઊઘડી ગઈ આખ ઉઘાડી ભોંય પર પડખે પડખે પડખુ ફર્યો શરીર પર ખડકાયેલા સુક્કા પાદડા અડખેપડખે સરી પડ્યા હેઠે પડેલા સૂકા પાદડા ખખડ્યા અવાજ થયો ફરી આસપાસ નજર ફેરવી ઉપર આભમા જોયુ માથુ ધુણાવ્યુ ખુલી આખે બધુ ગઈકાલનુ ગોળ ફરતુ ગોઠવવા મથામણ કરી પળમા બધુય સોગઠા જેમ મારી સામે ગોઠવાઈ બેઠુ આ હુ ગાઢ અધાર વચ્ચે બેઠો રહ્યો પણે છેક પાસે બેઠેલા મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ, ઘુટાઈ ઘટ્ટ બની ગયેલા અધકારમા કદાચ એકમેકમા ઓગળી ગયા હશે કદાચ આ ખળખળ વહી જતા જળમા પગ ઝબોળી એકએક અગ જળમા તરતા મેલવાની રમત રમતા રમતા પણે દૂર કાઠે સરીતરી ફેર પાછા એકમેકમા ગુથાઈ ગુફાઈ અધારને પાણીમા સરતો તરતો મૂકી આગળ ક્યાક

આગળ સરી ગયા હશે કદાચ. જેવું ને તમે તમને થાશે પાછો પાટે ચડી ગયો. હા, એવું જ થયું છે પાછું. આ ચડઊતર ઉપરહેઠનો થાક અનુભવાય. શરીર આખું તૂટું તૂટું થાય. પાંપણો પણ કોણ જાણે ઊંઘતા ભારથી કે કોઈ ઘેનના અસર કારણે કે કદાચ અશક્તિને કારણે ઢળુંઢળું થયા કરે. સમજમાં કંઈ બેસતું નથી. સમજ જેવું. પાછા તમે હમણાં જ પૂછશો મને કે આ સમજમાં નથી બેસતું સમજ જેવું એ શું ? સમજાવું ? થોભો તમે મને પ્રશ્ન પૂછો તે પહેલાં જ કહું. સમજાવું હું એ જ સમજવા મથું કે સમજમાં નથી બેસતું સમજ જેવું તે શું ? ખેર પછી વાત ક્યારેક પાછી.

અહીં પડ્યો પડ્યો આંખો માંડ ઉઘાડી રાખવા પ્રયત્ન કરું. મથું ત્યાં આ સાવ ઢીલા ઢફ. ઢેફા જેવા કેમેય ઊંચકાય ઊપડે ઊંચે થાય નહીં. શું થયું આ રાતવચાળ ? પાછો વિચારું. ઊભા થવા યત્ન કરું. જાણે ભીતર ઉધઈ પેસી જઈ બધું ખોતરી કાતરી ખોખલું કરી ગઈ હોય તેમ પગ સાવ હકલા જણાયા. શરીરે ફેર એક નજર ફેરવી. આખી રાત સૂસવાતા પવનમાં ટૂંટિયું વાળી ઢેફા જેમ રેતમાટીમાં ઢળી પડ્યો રહ્યો તેને કારણ શરીરમાં શીત પ્રવેશી ગયેલ જણાય. આ મોર સૂરજ તપતો ભાળ્યો. ધીમે ધીરે શરીરમાં થીજી ગયેલું સઘળું ફેર સરતું વહેતું થયું પાછું.

હું માંડ કરીને ત્યાંથી ઊભો થયો. આગળ પગ માંડવા વિચાર્યું. પગમાં હજુ પગ માંડવાની શક્તિ જણાઈ નહીં. પગ ઉપાડ્યો કે તરત જ પાછો ત્યાં ખોડાયો. ફરી યત્ન કર્યો. માંડ કરીને બે ડગ આમ આગળ ચલાયું. ફરી પાછા ત્યાં ઊભા ઊભા ચોતરફ દૃષ્ટિ ફેલાવી. હજુ ચોમેર સવારની ચૂપકીદી ફેલાયેલી જણાઈ. પંખીઓ ઝાડડાળ વ્રતમાળેથી ઊડી આકાશ અવકાશમાં ગતિ કરતા દેખાશે. આમ આ તરફ નજર ફેરવી. દૂર નજર કરતાં મોલ ભરેલાં વાડીખેતરો દેખાયાં. પણે રસ્તો પાણીના રેલા જેમ આગળ ને આગળ સરી રહ્યો. પાછો પગ ઉપાડ્યો. પગ ડગમગ. આ રસ્તે ખોડાઈ ખોડંગાતો આગળ ચાલવા મથું. ક્યાં જવું ? એ પ્રશ્ન તો પહેલેથી હતો જ. હવે પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાયો. તમે પાછા તુરંત પૂછશો - પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાયો એટલે શું ? એ તો તમારો પ્રશ્ન થયો. પણ હું સમજું તે એ કે આ મારા બીજા પ્રશ્નોમાં પાછો પ્રશ્ન ઉમેરું આ. તમે હવે સમજ્યા જ હશો કે પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાવો એટલે શું. હા, તો પહેલાં ક્યાં જવું એ પ્રશ્ન તો હતો જ. હવે કેમ જવું એ પ્રશ્ન ક્યાં જવું એ પ્રશ્નની આગળ જઈ ઊભો. ડગ ઊપડે નહીં. મનમાં હજુય ઘોળાયા કરે પહેલાંનું બધું - ઘોળ્યું તે ફરી પાછું. મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ તો મેં આગળ કહ્યું તેમ ક્યાંય સરી સરકી ગયાં હશે અને હું હજુ અહીં ખોડંગાતો ઊભો. તેઓ મને આમ યાદ કરી પાછાં મારી ભાળ કાઢવા શું અહીં લગી આવી પહોંચશે એવી મનમાં ભ્રમણા પેઠી. આ ભ્રમણાભમરીએ કાન ફરતે અમથું ગણગણી ક્યાર લગી અકારણ. એ સંભવ નહોતું. તો મારે હવે આગળ કેમના જવું તે વિચારતો ઊભો રહ્યો ત્યાંનો ત્યાં જ.

એ શેરી, એ આંગણ....

રતિલાલ 'અનિલ'

'શેરી વળાવો કે, સાજન આવશે' એ પંક્તિ સાંભરે છે અને એક ઉલ્લસિત ચહેરો આંખ સામે તરવરે છે. જાણે એ ચહેરાની આંખો શેરી પર મંડાઈ છે. એની આંખના ઉલ્લાસનો પ્રકાશ સૂર્યપ્રકાશમાં ઉમેરાઈ જઈને શેરી વધારે ઉજ્જ્વળ બની છે, એમાં શેરીમાં પડેલો આછો અમથો કચરો પણ એ આંખોને અગમતો થઈ પડે છે. એ ગાઈ ઊઠે છે ' 'શેરી વળાવો કે સાજન આવશે !' એ કેમ હર્ષવિભોર ન થઈ ઊઠે ? જે માર્ગ એના સાજનને પોતાના સુધી પહોચડવાનો હોય એ માર્ગ પ્રત્યે એને કેમ પ્રેમભાવ ન હોય ? 'સાધનશુદ્ધિ' શબ્દ ગાંધીવાદે આપ્યો તે પહેલાં આ કાવ્યની નાયિકા જે માર્ગે થઈને સાજન આવે તે શુદ્ધ, ચોખ્ખો હોવો જોઈએ એવું માનતી હતી.

શેરીની સાથે જાણે આખું બાળપણ જોડાઈ ગયું છે. આ શેરીએ બાળપણને કેટલો જોમજુસ્સો, ઉલ્લાસ અને ગતિ આપ્યાં હતા ? નિશાળે જવા પહેલાંનાં પૂરાં ચાર વર્ષ શેરીમાં, શેરીના જોરૂ સાથે લડતાં ઝઘડતાં, હસતાં રમતાં, દોડતાં, પીછો કરતાં, પકડતાં અને પકડાતાં વહી ગયાં હતાં અને સ્કૂલ પહેલાંનો અને સ્કૂલ છૂટ્યા પછીનો સમય પણ લગભગ શેરીને અનાયાસ આપી દેવાતો હતો. પરણ્યા ત્યારે ચીલાચાલુ છબિ પડાવી ત્યારે ખુરશી પર બેઠેલી પત્નીના ખભે હાથ મૂક્યો હતો, એ માટેની પ્રેરણા ફોટોગ્રાફરે આપી હતી, પણ શેરીમાં બાળમિત્રોને ખભે હાથ મૂકીને ચાલવા દોડવાની પ્રેરણા કોઈએ આપી નહોતી! કેટલી સહેલાઈથી મિત્રો નિઃસંકોચ એકબીજાના સ્કંધે હાથ મૂકીને શેરીમાં આવજા કરતા હતા : - 'તોય, પોતાનો હાથ !' એવું ભાઈ વિશે કહેવાયું છે, પણ શેરીનાં બાળમિત્રોના હાથ વિશે એવું આશ્વાસન આપવાની પણ કાંઈ ઉક્તિકારને કે કવિને જરૂર પડી નહોતી.

જિંદગીનાં નિરછળ વર્ષો કેટલાં ? જેટલાં હોય તેટલાં આ શેરીને શેરીનાં બાળકોએ આપી

દીધાં હતાં. જમવાટાણું અને ઊંઘવાટાણું ન હોય તો, એમના પગ ઘરમાં 'ઠર્યા' હોત ખરા ? આ શેરીએ એક જ દિવસમાં કેટલીવાર બાળકોને સાદ પાડતી માતાઓના વ્હાલભર્યા અને ક્યારેક ચિંતાભર્યા સાદો સાંભળ્યા હશે. ક્યારેક તો એણે, 'ઓ હસુ, અલ્યા ક્યાં મરી ગયો ?' એવા બોલ પણ સાંભળ્યા હશે અને પેલો હસુ જીવતો શેરીમાં ખૂણેથી દોડતો આવીને ઘરમાં ભરાઈ ગયો હશે ! કેવી શાંત હતી આ શહેરની શેરી વર્ષો પહેલાં ! અને છતાં જિંદગી ધ્વનિત થયા કરતી બોલાશ રૂપે, કપડાં ધોવાના, વાસણ ઘસાવાના, હુક્કો ગગડાવાતો હોય તેના સાદ રૂપે ! આ શહેરનાં ઘરોમાં ત્યારેય ઘરઘંટી હતી પણ તે તો ગોત્રેજ પૂજવાની હોય તે અંગે જે કંઈ દળવાનું હોય તેને માટે, એટલે ગામડાના ફળિયામાં વલોણાં અને ઘંટી ચાલે એ રીતે જીવન ધ્વનિત થાય એવું તો શહેરની શેરીમાં ત્યારે નહોતું. બપોર પહેલાંના સમયે કોઈ ઘરને આંગણે કોઈ સાધુ ઊભો હોય, તુલસી કે કબીરની સાખી બોલતો હોય, નાથપંથી બાવાના ઘૂઘરા અને ચીપિયો ખખડતા હોય. એ રીતે શેરીનું જીવન ધ્વનિત થયા કરતું. કુંભમેળે જનારા સાધુ વાટ ખર્ચી મેળવવા ટહેલ નાખતા, એમના સાદથી શેરી પરિચિત હતી. સાધુ હારમોનિયમ વગાડે અને સૂરીલા કંઠે ગાય એનું કેવું કૌતુક હતું ! તેમાં શિયાળાની વહેલી સવારે ટહેલિયા ગાતા ફરતા હોય, એમનો કંઠસ્વર નજીક આવીને દૂર જતો હોય, એક જ સાદ ફૂલ અને ધીમો થતો હોય એ બધું તો બાળકને માટે જીવનના જાદુ જેવું જ હોય !

આ શેરીમાં વાંદરો લઈને આવતો મદારી શેરીનાં બાળકોને ઘરોમાં હોય તો એની ડુગડુગીના સાદ માત્ર ઓટલે અને પછી શેરીની જમીન પર ખેંચી આણતો અને જોતજોતાંમાં એક કૂંડાળું બની જતું. કાળું રીંછ લઈને આવતો મદારી તો વળી વધારે ધ્યાન ખેંચતો. આવડા મોટા ખૂંખાર રીંછને એણે શી રીતે વશ કર્યો હશે એવો ભાવ મનમાં આવી જ જાય. મદારી પ્રત્યે અહોભાવ પણ જાગે. ડબ્બામાં આગ્રાનો તાજમહાલ બતાવનારો સિનેમાવાળોય આવતો. જીવનમાં આંખે નેજવું કરવાનો સમય આવે તે પહેલાં કાંધું ખોસી બંને હાથે આસપાસ ઢાંકી તાજમહાલ જોવાનો ઉત્સાહ દિવસમાં ત્રણ ત્રણ વીડિયો ફિલ્મ જોનારાનેય, આજે લભ્ય હશે ખરો ? એક બહુરૂપી પણ શેરીમાં આવતો. આજે તે નારદ હોય તો બીજી વેળાએ ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ પણ હોય ! એ ચાલે ત્યારે એના બે 'નકલી' નહીં, 'દૈવી' હાથ ધ્રૂજે કે હાલે એ જોવાની પણ એક મઝા હતી. અને પેલી મૂગી મરાઠી છોકરીનો ચહેરો તો હજી આંખ સામે તરે છે. શેરી પૂરતું જીવન મર્યાદિત હતું ત્યારે મરાઠાને ઘરઆંગણે ક્યારે, ક્યા સ્વરૂપે જોયા ? એક તો કાળા ચળકતા શરીરવાળા, માથે ચોટલીવાળા 'લકડા ફડાના હૈ ?' એવો સાદ પાડતા આવનારા લક્કડફોડા મરાઠા જ હોય. બાળપણના શબ્દો 'ઘાટી' હતા. ત્યારે ઘાટઘાટનાં પાણી તો પીધાં નહોતાં પણ ગોદાવરી ઘાટના ઘણા ઘાટીઓને ઘરઆંગણે શેરીમાં જોયા હતા. ત્યારે શેરીમાં ચોમાસું ગયા પછી જલાઉ લાકડાં ભરીને ખેડૂતોનાં બળદગાડાં આવતાં. ઘાસનાં ગાડાં આવતાં શહેરમાં ત્યારે બળદના એક્કા અને ઘોડાગાડી ઘણી હતી. બળદના એક્કા તો શેરીમાં સુખી ઘરોમાં જ હતા. આંગણે જ બાવળના મોટા થડ, મોટા ગંડેરા ઠલવાય, સાત-દસ રુપિયામાં ચાલીસેક મણ જલાઉ લાકડું. એ ફાડવા લક્કડફોડા, વહેરણિયા આવે. લાકડું વહેતા વહેરણિયાનો પરસેવે ભીનો કાળો વાંસો, વહેરતી વખતે એમના શરીરનું જાતું ડોલન-બધું આંખ સામે તરે છે. કુહાડાના એક ઘાએ લાકડાના બે ફાડ્યાં કરી નાખતા બલિષ્ઠ લક્કડફોડા, તેમના કાને લટકતી પિત્તળની રીંગ પણ ડોલે !

તો, લાંબો વાંસ અને બીજી ચીજો લઈને એક મરાઠી કુટુંબ વર્ષમાં .
એક પુરુષ, એક સ્ત્રી, એક આઠેક વર્ષની છોકરી અને ધાવણું બાળક હો '

વાંસનો ખેલ કરનારાં, દાંત પર આખો વાંસ ઊંચકી ધીરે ધીરે ફરે, પુરુષ વાંસ પકડી ઊભો હોય અને પેલી છોકરી વાંસની ટોચે આડી સૂતી હોય, બંને હાથ હવામાં લંબાવીને ! સરકસ તો પછી જોયાં, પણ તે પહેલાં આંગણે એવા સરકસ ખેલો જોવા આવા ફરતા ખેલંદાઓને કારણે !

અને બેએક મરાઠી કુટુંબ તો બેત્રણ મહિને અચૂક આવે. એમાંયે પતિ-પત્ની અને બાળક હોય. ત્યારે સ્ટેનલેસનાં વાસણો ક્યાં હતાં ? બહુ તો જર્મન સિલ્વરનાં હોય, તે તો મોટા પ્યાલા હોય, બીજાં વાસણો નહીં, તે હોય તાંબાપિત્તળનાં ! ચાનાં પિત્તળિયાં કપરકાબીથી આ આંગળાં અને જીભ કેટલી વાર દાઝ્યાં હશે તેની તો કશી ગણતરી જ નથી ! 'અલ્યા ધીરો થા, 'ધર' - સ્થિરના અર્થમાં - એવા ઉપાલમ્ભ પણ લગભગ એટલી જ વાર સાંભળ્યા હશે ! તો, પેલું મરાઠાકુટુંબ વાસણને કલાઈ કરી આપનારું. ધમણનું ભૂંગળું જમીન ખોદીને નાખે, એના મોઢે નાનો ગોળ ખાડો ખોદે, તેમાં નાની કોલસી ભરે, ધમણ ધમે કે પેલી કોલસી અજવાળે ઉલ્લસિત થઈ ઊઠે ! કોલસા પણ સોનેરી ચહેરે હસે છે, એમનું મોઢું શરમથી નહીં, ઉલ્લાસથી લાલલાલ થઈ જાય છે. વાસણ અજવાળી, સૂકવ્યા પછી ભઠીએ મઢે, ધમણ છાતી ફુલાવી ફુલાવીને હેઠી પાડે, કોલસીમાંથી સુવર્ણસૂરત જેવી ટૂંકી ધારા ઊંચી ઊઠે, વાસણ લાલ લાલ થઈ જાય, પછી અંદર સુરોખાર પડે અને ફેફસામાં એના ધુમાડાની ગંધ, 'પ્રવેશબંધ'નું પાટિયું માર્યું હોય તો યે આવી જાય ! એ વિશિષ્ટ ગંધનો પણ એક આસ્વાદ હતો. સુરોખારનો ધુમાડો નીકળતો હોય ત્યાં કલાઈગર કલાઈનો એક લિસોટો કરે, પછી રૂ લઈને વાસણ માંજતો હોય એમ ફેરવે અને જોતજોતાંમાં પિત્તળના વાસણ પર કલાઈ ફરી વળી હોય ! બાળપણમાં તો એ ચમત્કાર લાગતો. કલાઈનો કટકો ચોરી લેવાય તો બંદા પણ વાસણને કલાઈ કરે - એવો ઉમળકોય ખરો. ઘરે વાસણ આવે ત્યારે તે સૂંઘવાનું મન થાય, પેલા ધુમાડા જેવી વાસ આવે છે ? કલાઈ કરેલા ભાગ પર આંગળીનાં ટેરવાં તો ફરે જ ! સ્ટેનલેસનાં વાસણો આવ્યા પછી એ ચહેરા જોવા માટે પછાત વર્ગમાં હવે જવું પડે.

અને એવું એક મરાઠી કુટુંબ આવે હોળીના આગલા દિવસે. શેરીના છેડે જમીનમાં ચૂલ ખોદે. તે પર મોટો તાવડો મૂકી ત્રણ ધાર માટીથી લીપી લે. તાવડામાં હોય ઝીણી કાળી રેતી, ભઠ્ઠીમાં લાકડાનો વ્હેર નાખ્યા કરે, ખાસ્સો ભડકો થાય, રેતીમાં પડેલી જુવાર ધાણીરૂપે ફૂટે, તાવડામાં કૂદાકૂદ કરે. મોટો ઝારો તાવડામાંથી રેતીભેગી ધાણી ઉપાડે, ઝારો હલાવે, રેતી સરી જાય અને ધાણી રહી જાય. ઘરના માણસો સાથે છોકરાઓ ત્યાં ગયા જ હોય. કુતૂહલ ખરું અને ધાણીનો લોભ પણ ખરો.

આ એક શેરી સાથે બાળપણ સાથે કેટકેટલી રસમય રોચક, ઘટનાઓ સાથે બાળકો માટેની 'વ્યક્તિવિશેષો'નાં રસમય અમીટ સ્મરણો જોડાયેલાં છે.

નવરાત્રિ તો શેરીની જ ! એ નવ દિવસ પૂરા થાય ત્યારે બાળકો પાસે ચમચી, પીસવા, લખોટી અને ઘુઘરાની ખાસ્સી સિલક થઈ ગઈ હોય. ગરબો ગવાડનાર ગરબા ગાનારીઓને કોઈ ને કોઈ એક ચીજની લ્હાણી કરે તેમાં બાળકોના ભાગે રમવામાં ચાલે એવી ચીજો આવે.

'આંગણે અવસર આનંદનો' એ પંક્તિ સાથે આંગણાના શેરીગરબામાં દૃશ્યો આંખ સામે આવી જાય છે. સાંજ પછી આંગણાં વળાય. પાણી છંટાય અને તે કામ બાળકો હઠપૂર્વક કરે, એમાં ક્યાંક પાણીનું નાનું ખાબોચિયું કરીને ટપકોય સાંભરે. કવિ ન્હાનાલાલ અને બોટાદકરનાં નામો તો કહેવાતા સાહિત્યરસિક થયા ત્યારે જાણ્યાં, પણ 'ખમ્મા વીરાને, જાઉં વારણે રે લોલ !' 'ની જોડ સખી નહીં જડે રે લોલ' એ પંક્તિઓ યાદ આવે છે તે ગરબે ગવાતી સાંભળેલી

એતદ્

તેથી, ચોપડીમાં તો વાંચીયે નથી. ભાઈ-બહેનનો એ મહિમા આજે ક્યાં છે ક્યાં છે ? નહોતાં માઈક, નહોતી કેસેટ, નહોતા ઢોલ, હતા માત્ર ઝીણા સૂરો અને પડતી તાલીઓ. 'કૂદણિયો ગરબો, ઝડપી ચાલનો ગરબો બાળકોને વધારે મઝા આપે.'

'આંગણું' શબ્દ આવે છે અને હવે ઉદાસ થઈ જવાય છે, હવે નથી એ આંગણાં, નથી એ શેરી.

સૌથી ગાઢ સ્મરણો તો હોય બાળક માટે ઘેરૈયાનાં ! પછવાડેના વાડાની જમીનમાં એક હાળી ડોસો કુટુંબ સાથે રહેવા આવેલો. ગામડી સુથાર ખેતીનાં લાકડાનાં ઓજારો બનાવી જાણે પણ શહેરમાં તો બીજા સુથાર ન બનાવે એવાં કામ એને મળતાં. શ્રાવણીમેળા પહેલાં તે લાકડાનાં રમકડાં રોટલી વણવાની 'બાસ્ટી', પાટલા એવું તેવું બનાવી મેળામાં વેચે. તે નવરાત્રિ પહેલાં લાકડાના દાંડિયા ઘડે. એને ત્યાં 'ઘેર' બંધાય, રાત્રે ગરબાનાં રિહર્સલ ચાલે એ જોવા ઘરેથી કોઈ આવી ચીચોડું પકડીને તાણી જાય ત્યાં સુધી જોયા કરીએ. ઊંઘમાં દાંડિયા વાગતાં સંભળાય. આઠમના દિવસે પુરુષો સ્ત્રીઓનાં લૂગડાં પહેરે ! કેવું અચરજ ! બાળકો દેવીભક્તોની પરંપરા શું જાણે ! લૂગડાનાં ફેટાં બંધાય, આંખે મેશ અંજાય, ગાલે મેશના ટપકાં થાય. એ લીલા જોવાની મઝા વિશે હવે તો શું કહીએ ! તેમાં સૌથી આકર્ષક ઘેરૈયો તે બિલાડી !' એનો વેશ વિચિત્ર, ચેનચાળા વિચિત્ર મોઢે મેશ ચોપડેલી, પીઠે મોટો ઘંટ બાંધેલો ને હાથમાં લાકડી ! એ રમણભમણ નહીં, પણ હડિયાપાટી અને હનુમાન કૂદકા શબ્દોને જીવંત કરે !

ગમે તેમ પણ એ શહેરના સુધરેલા ઘેરૈયા ! અસ્સલ ઘેરૈયા તો માંડવી જંગલવાસના ચૌધરી ઘેરૈયા ! તે નવરાત્રિના છેલ્લા દિવસોમાં શહેરમાં આવે ! નર્યા વેશમાં, ભાતીગળ રંગી કપડાંમાં હોય, કમ્મરે યે સાડી બાંધેલી હોય, અણિયાચોળી ને વળી માથે ફેંટો ! એમના ગરબા જુદા, એમના ગાવા, કૂદવા, હીંચ લેવાની રીતો આગવી, ગાય ત્યારે અવાજ સાથે પગલાંનાં યે વાંચ્યું છે ! ત્યાં કોઈ પુરુષનું નામ 'છંદ' નહીં હોય પણ નામ 'છંદા' હોય ! કવિતા કરતાં 'છંદા' નામ સ્મરણીય લાગે છે. ગંગાઘાટેના આદિવાસીઓના ગામમાં કોઈ બંગાળી નારીનું નામ 'પડછંદા' હશે ખરું ! મારા એક મિત્રે ભારત-પાક યુદ્ધ વખતે સમાચારોમાં (હવે બાંગલા દેશ)ની નદીનું મેઘના નામ સાંભળ્યું, તે પછી પુત્રીનું નામ પાડ્યું મેઘના !

આંગણા સાથે દિવાળીના સાથિયા ન સાંભરે એવું બને ? શહેર બદલાઈ ગયું છે પણ હજી જૂની શેરી, આંગણાં છે ત્યાં એ દૃશ્યો આજે પણ જોવા મળે છે. મધરાત સુધી દિવાળીએ સરસ મોટો ભાતીગળ સાથિયો પુરાય અને આખું ઘર એ વેળા ઓટલે આંગણે હોય. સુપરવાઈઝર, માર્ગદર્શક પણ ખરા ! છોકરાઓ પણ કંઈક કરવા મળે એ માટે અધીરા ફરતા હોય. તેમને બીજે સૂઝે તે ચીતરડા કરવાની રજા મળે ! છેવટે 'આ સાથિયો ભૂંસે તેને અંબા માતાની આણ છે.' એવી નોટિસ પણ સાથિયા સાથે ચપટીએ ચઢેલી કરોઠી દ્વારા પુરાય, એ ફિનિશિંગ ટચ પછી સાથિયો પૂરનારા સંતોષપૂર્વક કમર સીધી કરે ! બે કલાક પછી તો સૌને સ્નાન માટે નાવણિયામાં ભરાવાનું હોય એટલે પાણીના દેગડા ચૂલે ચઢે ! હા, નવા વર્ષની સવારે શુકનનું મીઠું વેચનારા :

વેચનારા : સપરમે દહાડે સબરસ,

આ લાભ, સવાઈ ને બરકત !

બોલતા શેરીમાં ફરતા દેખાવાના.

મારી શેરી, મારા આંગણા પાસે કેટલી બધી ઘટનાઓ અને સ્મૃતિ પાડોશીના એક્કાનો, કેવળ કિશોર વકીલે સંભારેલો, તીખી આંખવાળો,

જેવો 'ગેસિયો, બળદ ઊભો હોય. એના શિંગડાંને તેલ સીંચી, ઘસીને ચકચકતાં કરી દીધાં હોય. એના આખા શરીરે પીળા ગલગોટા ફૂલનાં ઘરેણાંનો શણગાર થતો હોય. લચકો લાપસીનો પ્રસાદ અપાતો હોય. બાળકો માટે એ ઘટના ઓછી કૌતુકપ્રિય હોય ?

ઓહ મારી શેરી, મારું આંગણું !

ગાંધીજયંતીએ આખી શેરી વાળીઝૂડીને સૌએ મળી સ્વચ્છ કરી. પાણી છાંટ્યું. જમીન પર આખે રસ્તે જરીની ઝીંક છાંટી, નજર પડે ત્યાં ચળક ચળક થાય ! વણકરોએ કાપડના તાકા છૂટા કરી ટાંગ્યા તે પતાકાઓ બની, સાચા જરીની લેસ, કીતના બંડલો ઉખેળીને તોરણો બાંધ્યાં. શેરીના કારીગરોએ કેળના થાંભલાના પડે પડ ઉકેલ્યાં. કેળના સ્તંભ પર કેળની ચીપો બનાવી તેનો જાળીદાર બંગલો બનાવ્યો, અંદર મૂકી ગાંધીજીની છબિ. કોઈએ કરામત કરી રેંટિયા ચાલ્યા કરે એવી ! મહારાજાધિરાજના દરબારમાં એવી શોભાસમૃદ્ધિ નહીં હોય ! જાણે મારી શેરી તે દિવસે સોળ વર્ષા ગમે એટલા ઉમેરો એવા શણગારે સોહતી હતી

આજે તો ગાંધીજયંતી શું, આઝાદીની જયંતી પણ કોન્ટ્રાક્ટ આપી ઉજવાતી ભાસતી લાગે છે !

એક મિત્રે શે'ર લખ્યો છે :

ઓટલો પણ હવે રહ્યો છે ક્યાં ? ઓટલાની દુકાન થઈ ગઈ છે !

આંગણે અવસર નહીં, ગ્રાહક ઊભો છે ! પાંચ છ માળનું લાંબું પહોળુ એપાર્ટમેન્ટ ઊભું થઈ ગયું છે. નીચે માત્ર થાંભલા ઊભા છે, સાથે ઊભો છે આડાઅવળાં સ્કૂટર, સાઈકલ અને બે કાર ! બીજાએપાર્ટમેન્ટમાં નીચે બધી દુકાનો છે. આખી વસ્તી પેટીપેક કન્ડીશન્ડમાં જીવે છે. આંગણું યે નથી, શેરી પણ નથી. 'ચોખ્ખું ઘરનું આગણું' શબ્દો ચાળા પાડી ઉપહાસ કરે છે. કેટલા બધાં બાળકો એપાર્ટમેન્ટમાં હશે, પણ એક પણ નીચે દેખાતો નથી, માત્ર સવારની સ્કૂલપાળી અને બીજી પાળીમાં ભણનારા નીચે ઊતરે છે, રિક્ષા ને બીજાં વાહનોમાં ઊપડી જાય છે.... હવે શેરી નથી, આંગણાં નથી, અને એપાર્ટમેન્ટના ફ્લેટોને ઉંબર પણ નથી...

ઉંબર પૂજ્યા વિના ગૌરી વ્રત ઉજવાય છે, ઉંબરે પોંખાયા વિના નવવધૂફ્લેટમાં પગલાં માંડે છે....

૧૫ ઑગસ્ટ, ૧૯૯૧

લવારો

લાભશંકર ઠાકર

[રંગભૂમિ પર એક આરામખુરશી પર એક પ્રૌઢ વયની સ્ત્રી બેઠી છે. એની જમણી બાજુ એક ટેબલ પડ્યું છે. જેના પર વિવિધ વસ્તુઓ પડી છે. યુવતીની વય ચાળીશથી પિસ્તાળીશની વચ્ચેની. વાળ કલપથી કાળા કરેલા છે. એણે ડોકથી પગ ઢંકાય તેવો ગાઉન પહેર્યો છે. પરદો ખૂલે છે અને પ્રકાશ થાય છે ત્યારે ટેબલ પરના ટેપરેકોર્ડર પરથી સિનેમાનું ગીત સંભળાઈ રહ્યું છે. સ્ત્રી સ્થિર, હલનચલન વગર બેઠી છે. આશા ભોંસલેના અવાજમાં ગીત સંભળાઈ રહ્યું છે :

નજર લાગી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા તોરે બંગલે પર

જો મૈં હોતી રાજા બનકી કોયલિયા

કુહુક રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા....

સ્ત્રી ટેપરેકોર્ડરનું બટન દબાવે છે. ગીત બંધ થઈ જાય છે. પાંચ સેકન્ડ ચૂપકીદીમાં પસાર થાય છે. સ્ત્રી ઊભી થાય છે. થોડાં ડગલાં આગળ આવે છે. એની નજર પ્રેક્ષકો પર ફરી રહી છે. આ એક જ પાત્રની એકોક્તિ છે. કૌંસ બહારની તમામ ઉક્તિઓ સ્ત્રીની છે.]

સ્વાગતમ્ લો ફૂલોથી તમારું સ્વાગત્ કરું. [ખોબામાં ફૂલો હોય તેવો અભિનય કરી વિવિધ દિશામાં ફૂલ ઉછાળવાનો અભિનય કરે છે.] સ્વાગતમ્. [પછી ખડખડાટ હસે છે. હાસ્યનાં બે આવર્તન પછી સહસા અટકી જાય છે.] હા ખડખડાટ હસી. શા માટે હસી ? અરે આ તમારું સ્વાગત કર્યું, ફૂલો નથી છતાં ફૂલો ઉછાળવાનો અભિનય કરીને. તેથી હસવું આવ્યું. અને હજુ સાચું કારણ કહું ? તમે છો જ નહિ. હા, તમે પ્રેક્ષકો છો જ નહિ. તમે છો ? એમ ? તો લો આ ફરી

સ્વાગતમ્ [ફૂલો ઉછાળવાનો અભિનય] નથી, નથી, નથી અરે, એક પણ પ્રેક્ષક નથી તમે તો મારી કલ્પના છો [સ્ત્રી રડી પડે છે હીબકા દબાવતુ રુદન ચહેરો ઢાંકી દે છે છતા રુદન સ્ફુટ, અસ્ફુટ અનુભવાય છે ટેબલ પરથી રુમાલ ઉપાડીને આખો લૂછે છે જેમા ઠંડુ પાણી ભર્યું હોય એવી એક કુલબેગ છે ટેબલ પર બેગ છે, પણ ગ્લાસ નથી છતા સ્ત્રી ગ્લાસ ઉઠાવવાનો અભિનય કરે છે કુલ બેગની ચકલી દબાવે છે પાણી ખરેખર નીકળતુ નથી છતા નીકળતુ હોય અને કાલ્પનિક ગ્લાસમા પાણી ઝીલતી હોય એવો અભિનય કરે છે પાણી પીવાનુ 'માઈમ' કરે છે ગ્લાસ ટેબલ પર મૂકવાનો અભિનય કરે છે] કહીશ, એકે એક કારણ કહીશ મારા કાલ્પનિક પ્રેક્ષકો ! હુ કેમ રડી પડી તે તમારે જાણવુ છે ને ? તો સાભળો એનુ કારણ [અચાનક ખડખડાટ હસી પડે છે ઉપરાઉપરી હાસ્યનાં આવર્તનો કેડમાથી વળી વળીને, પેટ પર હાથ ફેરવતી, સ્ત્રી હસે છે લોથપોથ થઈ જાય તેટલુ હસે છે પછી આરામખુરશી ઉપર બેસી પડે છે]

કહુ છુ, કારણ હા રડવાનુ કારણ પણ કહુ છુ અને હસવાનુ કારણ પણ કહુ છુ રડવાનુ કારણ તમે છો તમે એટલે પ્રેક્ષકો એટલે કે તમે પ્રેક્ષકો છો જ નહિ તેથી હુ રડુ છુ એટલે કે રડી પડી તમે નથી તમે મારી કલ્પનામા છો, કાલ્પનિક છો, કલ્પિત છો એટલે તમે નથી આમ તો તમે છો, સતત છો, ટોળેટોળા છો નાટક જુઓ છો, સિનેમા જુઓ છો, ટી વી જુઓ છો, છાપા વાચો છો, થ્રીલર વાંચો છો અરે ટોળામા અમને, અમને અડી લો છો, અથડાવ છો છતા તમે નથી [આખો રોષથી પહોળી થઈ જાય છે, નસકોરા ફુંગરાય છે, શરીર કપે છે અવાજની પીચ ઉત્તરોત્તર વધતી જાય છે ઊંચા અવાજમા આવેશ અને ગુસ્સામા પ્રગટ થતી ઉક્તિઓ]

તમે છો છતા નથી તમે પ્રેક્ષક નથી તમે માત્ર અમારા અગોના પ્રેક્ષક છો અમારા ભીતરના પ્રેક્ષક નથી તમે નાટક લખનારા સિનેમા ઉતારનારા, નવલકથાઓ ઢસડનારા તમે, તમે, લબાડો માત્ર અમારા રુદનના કારણની કલ્પના કરો છો, અમારા દુઃખોની કલ્પના કરો છો એનુ પ્રોજેક્શન કરો છો, પ્રોજેક્શન તમારા નાટકો સિનેમાઓ – ટી વી સિરિયલ્સ નવલકથાઓ – વાર્તાઓમા તમારા પ્રોજેક્શન્સ ગણાય છે છિ છિ તમે, તમે, છો છતા નથી તમારે આખો છે થતા તમે આધળા છો તમે જોઈ શકતા નથી તમારે જે જોવુ છે તે જ તમે જુઓ છો હા એટલે હુ રડુ છુ મારા એકાન્તમા રડુ છુ મારા કાલ્પનિક પ્રેક્ષક પાસે રડું છુ અને એ, મારો પ્રેક્ષક, 'કાલ્પનિક' છે માટે રડું છુ અને એટલે તો હસુ છુ [હસે છે ખડખડાટ ખુરશી પરથી ઊભી થઈ જાય છે થોડા ડગ આગળ આવીને ફરી ખડખડાટ હસે છે] હસુ છુ આમ ખડખડાટ તે એટલા માટે કે તમે નથી તમે નથી છતા તમે છો એવી આ જે 'કલ્પના' કરુ છુ તે વાત હસવા જેવી નથી ? એક શક્યતા, તમારા હોવાની એક શક્યતા, ભાવાત્મક શક્યતા, કહો કે લાગણીભરી કલ્પના, ભાવના, રાઈટ રાઈટ ભાવના-, આ ભાવના મને હસાવે છે હસાવે છે ? હા આમ [ખડખડાટ હાસ્ય] રડાવે છે ? હા આમ – [દબાવેલા ડૂસકાને તોડીને વહી આવતુ રુદન અચાનક પ્રેક્ષકો સામે જોઈ રહે છે, સ્થિર દૃષ્ટિથી] અરે આ તો મારા મનમા ચાલે છે હસુ છુ, રડુ છુ, બોલુ છુ, બબડુ છુ, કલ્પુ છુ બધુ માત્ર મનમા [પાછા પગ ભરે છે ધીમે ધીમે] મારા મનમા, અદર, ભીતર કલ્પુ છુ – રડુ છુ – હસુ છુ – બબડું છુ [ખુરશી પર બેસી જાય છે, સ્થિર, નિષ્કપ, મૃતવત્ એક, બે, ત્રણ ક્ષણો પસાર થાય છે સ્ત્રી ખુરશી પર બેસી રહે છે, સ્થિર, મૃતવત્ જો રગમચ પર સુવિધા હોય તો પ્રકાશ માત્ર સ્ત્રી પર રાખવો સમગ્ર રંગમચ પર અધકાર માત્ર ખુરશી પર બેઠેલી સ્ત્રી પ્રકાશ સુવિધા હોય તો પ્રકાશ આછો વાદળી રાખવો સુવિધા હોય તો ક્રમશ પ્રકાશનો ઘટાડતો જવો અને માત્ર સ્ત્રીનો ચહેરો જ દેખાય આખ નાક-ગાલ તેટલો જ પ્રકાશ

રાખવો. આ સમગ્ર ચૂપકીદીમાં વધુમાં વધુ ત્રીસ સેકન્ડ જવી જોઈએ. તેથી વધારે નહિ. અચાનક મૃતવત્, બેઠેલી સ્ત્રી 'ના.... નાં....' કરીને ચીસ પાડશે. આ ચીસ તીવ્ર, અતિ તીવ્ર હોવી જોઈએ. સમગ્ર રંગમંચ, પ્રેક્ષાગારને ભરી દે તેવી ચીસ.]

ના.... ના... ના... ના.... હું મરી નથી ગઈ. જીવું છું. [સ્ત્રીની ચીસ સાથે, સ્ત્રીના ચહેરા પરનો પ્રકાશ હેબતાઈને થથરી ઊઠે છે. પ્રકાશ (લાઈટ) થથરે છે. સ્ત્રીની ઉક્તિઓ સાથે થથરતો, કંપતો પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો સમગ્ર રંગભૂમિ પર વ્યાપીને સ્થિર થઈ જાય છે. પ્રકાશનો આવો વિનિયોગ ટેક્નિકલી પૂરા કમાન્ડથી થઈ શકે તેમ હોય તો જ કરવો. જો તેમ શક્ય ન હોય તો લઘરવઘર ઉપયોગ ન કરવો. સ્ત્રીના આંગિક અને વાચિક અભિનય પર જ વધારે ભાર મૂકવો.]

હું જીવું છું. હા જીવું છું. શંકા છે તમને ? તો જુઓ - [જીભ બહાર કાઢીને બતાવે છે]

જી - ભ - ડો, મારો જી - ભ - ડો. હજી પણ શંકા છે ? તો લો સાંભળો - અને જુઓ.

[ટેપરેકોર્ડરનું બટન આંગળીથી દબાવે છે. આશા ભોંસલેના અવાજમાં ગીત સંભળાય છે. સ્ત્રી ઊભી થઈને મંચ પર, ગીતના શબ્દો - ભાવો પ્રમાણે અભિનય અને નર્તન કરે છે.]

જો મૈં હોતી રાજા કારી બદરિયા બરસ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર
નજર લાગી રાજા.... જો મૈં હોતી રાજા બેલા ચમેલિયા
લિપટ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

[સહસા નૃત્ય અટકાવી, ધસી જઈ ટેપરેકોર્ડર બંધ કરે છે.]

હું જીવું છું એની પાછી મારે મૂક આપવાની ? રાજાને ? વરરાજાને ? વરને... શ્રેષ્ઠને... એમ ? અરે મારા રાજા, વરરાજા ! ફેક છે બધું - ફેક. એફ એ કે ઈ ફેક. ઢોંગ છે, બનાવટ છે. માય ઓર્ગેઝમ ઈઝ ફેક. [અવાજ ધીમો થતો જાય છે] યેસ, ઈટ ઈઝ ફેક. ધેર ઈઝ નો ઓર્ગેઝમ ફેક - ફેક - ફેક. [શિથિલ ગતિથી ખુરશીમાં ઢળી પડે છે.] અરે જીવતી છું, તને વેલની જેમ વળગું છું, તું મને બથમાં જકડે છે, વિધિવત્ બધું થાય છે, પણ કમ્પ્યુટરાઈઝ્ડ, મિકેનિકલ એન્ડ... એન્ડ લસ્ટલેસ. [અવાજ મોટો કરે છે] આઈ એમ લિવિંગ. [માથું નકારમાં હલાવે છે] નો આઈ એમ નોટ લિવિંગ. [અવાજ મોટો કરીને, પ્રેક્ષકો સામે અનિમેષ જોઈને] એમ આઈ ડેડ ? [નકારમાં માથું હલાવે છે.] નો આઈ એમ નોટ ડેડ. આઈ એમ નોટ લિવિંગ. આઈ એમ નોટ ડેડ. નોટ લિવિંગ, નોટ ડેડ. ઈઝ ઇટ પોસિબલ ? યેસ ઇટ ઇઝ પોસિબલ. દાખલા તરીકે આ હું અહીં ઊભી છું. [ઊભી થઈને રંગભૂમિના અગ્રભાગમાં મધ્યભાગમાં ઊભી રહે છે. હાથના અભિનયથી આદમકદ આયનાનો નિર્દેશ કરે છે.] કલ્પો કે આ એક આદમકદ આયનો છે, આપનો. મિટર. એ મિટરમાં આ તમે મને જોઈ રહ્યા છો. મારા કલ્પિત પ્રેક્ષકો, આ કલ્પિત રંગભૂમિ પરના, આ કલ્પિત આયનામાં તમે મને જોઈ રહ્યા છો. Females તમે પણ મને જુઓ છો. Males તમે પણ મને જુઓ છો. જુઓ આ તલવાર કાઢી [તલવાર કાઢવાનો અભિનય. તલવાર ઘુમાવીને જનોઈવટ ઘા મારવાનો અભિનય.] જનોઈવટ ઘા-થી ઈને વેતરી નાખ્યો. [ઘોડા પર બેઠી હોય તેવો અભિનય] આ ઊંચકી લીધી રાજકન્યાને, અપહરણ [ઊંચકીને રાજકન્યાને ઘોડા પર બેસાડવાનો અને ઘોડો દોડાવવાનો અભિનય. એ અભિનયમાંથી સહસા તાબોટા પાડીને વ્યંઢળ-નો અભિનય કરે છે. એવા વ્યંઢળના અભિનય સાથે, તાબોટાના તાલમાં ગાય છે. અવાજ શક્ય તેટલો જાડો, પુરુષ જેવો કાઢવો.]

જો મૈં હોતી રાજા કારી બદરિયા

બરસ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા....

[તાબોટા સાથે વ્યંઢળની જેમ પંક્તિઓ ગાતા ગાતા અટકી જાય છે. ખડખડ હસે છે.]

આયનામાંથી નીકળી જઉં બહાર ? લો આ બહાર [જે સ્પોટ પર ઊભા ઊભા અભિનય કરતી હોય છે તે સ્પોટ પરથી ઠેકીને બહાર આવે છે.] અરે આયનામાંથી આમ ઠેકીને બહાર આવી તે તો ભ્રમણા છે. ભ્રમણા જ આપના સિવાય બીજું શું છે ? બધે જ દર્પણ છે. ઓરે, કેમ મારી જમણી આંખ ફરકે છે ? [અભિજ્ઞાન શાકુન્તલ'ના અંશો, નાટકીય અભિનયથી રજૂ કરે છે.] ભલે, જો સાચેસાચ પરસ્ત્રીની શંકાથી તમે આમ કરતા હો તો આ એંધાણી વડે તમારી એ શંકાને દૂર કરીશ. [આંગળી પરની વીંટીના સ્થાનને સ્પર્શે છે, જુએ છે, ચોંકી ઊઠે છે.] હાય રે, વીંટી-સૂની છે મારી આંગળી ! [બે ડગ આગળ ખસી સ્મૃતિસભર, ભાવસભર નેત્રવદન સાથે] એક દિવસ નેતરના મંડપમાં કમલપત્રના દડિયામાં ભરેલું પાણી તમારા હાથમાં રાખેલું હતું.... તે ક્ષણે, મેં પુત્ર ગણેલો મૃગશિશુ આવી ચડ્યો. તમે એને પાણી ભરેલો દડિયો ધર્યો. પણ અપરિચયને કારણે તે મૃગશિશુ તમારી પાસે આવ્યો નહિ. તમે એવું કહીને પરિહાસ કર્યો કે : સૌ સગાનો વિશ્વાસ કરે. તમે બેય જણા વનવાસી ખરાંને !

[પાછા પગે હાથ-ના નકારથી ખસી જાય છે, ખસીને ઊભી રહે છે.] ના હું શકુન્તલા નથી. કોઈ દુષ્યંત નથી. આ આંગળી પર કોઈ એંધાણી નથી, અભિજ્ઞાન નથી, કોઈ દુર્વાસા પણ નથી અને કોઈ શાપ પણ નથી. અને આ [પેટપેડુ બતાવે છે.] આ પેટના પોટલામાં કોઈ ભરત નામનો ગર્ભ પણ નથી. અને યાદ રહે, મારા કાલ્પનિક પ્રેક્ષકો, યાદ રહે હું કહેતી નથી પૃથ્વીને ભગવતી પૃથ્વી, મને માગ આપ ! ભગવતિ વસુધે દેહિ મે વિવરમ્. ના, આ વીસમી સદીના ઓસરતા અંતિમ દસકામાં હું કહેતી નથી. પૃથ્વી, મને માગ આપ, મને સમાવી લે. કેમ કે હું જાણું છું એમ કંઈ પૃથ્વી માગ આપતી નથી. અને માગનારી શકુન્તલા, કાલિદાસનું એક પ્યાદું, સામાજિક મૂલ્યોથી મૂર્છિત એક સર્જકનું મૂર્છિત પાત્ર, છટ્. [પીઠ ફરીને રંગભૂમિ છોડીને જાય છે, અધવચ્ચે અટકી જાય છે. પાછી ફરે છે. પ્રેક્ષકો સામે જોઈ રહે છે. નકારમાં માથું ધુણાવે છે.] નથી, હું સુરેશ જોષીની વિદુલા પણ નથી. એમ ? વિદુલાને સન્તોષ મળે છે; ને તે જાતને પૂરેપૂરી મિટાવી દીધાનો? એથી એ અનેકને મળે છે ? અનેક જોડે ફરે છે ? વિદુલાએ કેન્દ્રને ઉખેડીને ફગાવી દીધું છે ? વાહરે સુરેશ જોષી અને વાહરે તમારી વિદુલા ! 'કેન્દ્ર' એટલે શું ? સેન્ટર એક માણસની જ્ઞાનબુદ્ધિએ, કલ્પેલો કન્સેપ્ટ. બાર પંચા સાંઈઠ જેટલી સાવ સહેલી વાત, કેન્દ્રને ઉખેડીને ફગાવી દેવાની વાત! આખરે તો એ એક વાત છે ને ! સંજ્ઞાઓમાં અટવાતા વાર્તાકારની વાત. ના હું વિદુલા નથી. કોઈને બે શબ્દ, કોઈને બે ઘડીનો સહચાર અઢ બધું આપી આપીને જાતને વિખેરી દેવાની વાત કેવળ કાગળ પરની પોકળ અને પોચટ વાગ્મિતા છે. નથી હું વિદુલા, નથી હું શકુન્તલા. છતાં મને ગાવું ગમે છે. હું અવાજ કાઢી શકું છું. આરોહ-અવરોહ સાથે અવાજ કાઢી શકું છું. અપાર વૈવિધ્ય સાથે હું સૂર પ્રગટ કરી શકું છું. અને ગંજના ગંજ પડ્યા છે. સદીઓથી આ અહીં [મસ્તકનો નિર્દેશ કરે છે] ગંજ મસ્તકમાં ભાષાના, જે આમ અવિરત વહ્યા કરે છે બ-બ-ડ-ડ બબડાટ રૂપે, ગગડાટ રૂપે, અરે ગાન રૂપે, તાન રૂપે. અરે કવિ, ચશ્માં ચઢાવી, કાગળ પર ઉતારી રહ્યા છો વે-વ-લી વે-વ-લી લાગણીઓ તે તમે બીજું શું કરો ? ગાવ અને ગવડાવો. મારામાં પણ ગાવાની ક્ષમતા છે. તો ગાઉં.

અહો નારી હૃદયનો મોગરાની કળી જેવો મુલાયમ ભાવ ! [કોયલ જેવો અવાજ કરે છે] કૂઊઊ... કૂઊઊ કોયલનો અવાજ છે. ગાતા પહેલાં જરા વાતાવરણ જામે તે માટે કોયલનો અવાજ કરું છું કૂઊઊ... કૂઊઊ... [સાભિનય કવિ ઉમાશંકર જોશીનું એક ગીત ગાય છે.]

લૂ, જરી તું ધીરે ધીરે વા,

કે મારો મોગરો વિલાય !

કોકિલા, તું ધીમે ધીમે ગા,

કે મારો જીયરો દુ ભાય !

[અટકી જાય છે] સળંગ યાદ નથી. આ ભેજાના કમ્પ્યૂટરમાંથી ખવાઈ ગયું છે હા, યાદ આવ્યું આગળ....

ધખતો શો ધોમ, ધીકે ધરણીની કાયા

ઊભી છું ઓઢીને, પ્રિયતમની છાયા

પરિમલ ઊડે....

[અચાનક છીંકો આવે છે, ઉપરાઉપરી.] એલર્જી છે મિત્રો, 'પરિમલ'ની, ગંધકણોની [છીંકો ખાય છે. ગાઉનમાંથી રૂમાલ કાઢી નાક લૂછે છે.]

સમજોને ગાઈ લીધું. પ્રેમનું એક મુલાયમ ટાહ્યલું. પણ નથી ઊભી હું ઓઢીને કોઈ પ્રિયતમની છાયાને. પ્રિયતમનું કોઈ અભિજ્ઞાન નથી. કોઈ એંધાણી નથી. કેન્દ્રનું પણ કોઈ અભિજ્ઞાન નથી. કેન્દ્ર ભૂમિતિની સંજ્ઞા છે ? જેની હોય તેની, પણ એ સંજ્ઞા એક ફોતરા જેવી આ ઊડીને અહીં પડી નીચે [નીચા વળીને કંઈક ઊંચકે છે. જમણા હાથની હથેળીમાં મૂકે છે. પછી પ્રેક્ષકો સામે જુએ છે] ફોતરું છું. કેન્દ્ર સંજ્ઞાનું ફોતરું. [હથેળી પર ફૂંક મારી ફોતરાને ઊડાડે છે.] આ ઊડી ગયું. તમને ન દેખાયું ? ખેર, તમને ક્યાંથી દેખાય ? તમે છો જ નહિ. મેં ઉડાડ્યું ? અરે એ તો ઉડાડવાનો અભિનય કેન્દ્રને ઉખેડીને ફગાવી દેવાની વાતમાં જેમ શબ્દને ઉડાડી, કોઈ છાયા નીચે ઊભા રહેવાની, કોઈ એક કલ્પિત પાત્રના સર્જક જેવી જ મારા સર્જકની દુર્દશા. હાસ્તો, હું પણ એક ફોતરું છું. જુઓ આ ઊડીને ફસડાઈ પડ્યું ! [ખુરશીમાં ફસડાઈ પડે છે] હું એક ફોતરું. [પ્રકાશ ઓસરતો જાય છે. માત્ર સ્ત્રી પર પ્રકાશ આછો વાદળી પ્રકાશ.] હું છું જ નહિ. શું હું એક ફોતરું છું ? સ્ત્રી એવી સંજ્ઞાથી ઓળખાતું ફોતરું ? કે હું એક બબડાટ છું ? લવ લવ કરતો લવારો છું ? વાણી છું ? વાગ્દેવતા છું ? સરસ્વતી છું ? મનુષ્યની વાણી, કેઓટિક લવારો ? [પ્રકાશ ક્રમશઃ ઘટતો જાય છે. માત્ર ચહેરો દેખાય છે. કપાળ અદૃશ્ય થાય છે. પછી આંખો અદૃશ્ય થાય છે. માત્ર સ્ત્રીના અધરોષ્ઠ બબડતા દેખાય છે. બાકી સમગ્ર રંગભૂમિ પર અંધકાર.] પણ અમે તો અમારી જાતને વિખેરી દઈએ છીએ. એમ કરતી વખતે અભિમાનની ગાંઠડીને સુદામાની પોટલી જેમ સંતાડી રાખતા નથી, એને લુંટાવી દઈએ છીએ. સદ્‌ભાગ્યે આર્યપુત્ર મને અકારણ કાઢી મૂકનારા ન નીકળ્યા. દેહિ મે પ્રતિવચનમ્. કોણ બોલે છે ? મોટે મોટેથી કોણ બોલે છે : દેહિ મે પ્રતિવચનમ્. અરે રાજા રામ, વચન જ નથી ત્યાં પ્રતિવચન ક્યાંથી હોય ? હું એક ઘોંઘાટ છું, માત્ર લવારો છું. અમૃતા આત્મની કલા એ શબ્દો મારા લવારાના જ અંશો છે. ચોપડીના પાન પર જીવી રહેલા શબ્દો. તર્કપૂત વિચારસરણીમાં લપસીને ઢસડાતી વાચા હું એક લવારો છું ઉત્કટ લાલસા મિજાજ વ્યક્તિત્વ મુખ્ય ભેદ ટૂંકમાં અન્યાય સંવાદો મનોવૈજ્ઞાનિક જેવાનો ઇન્કાર ઐતિહાસિક વિપત્તિ ખાંડનું પડ મુકાબલો ઝાઝા ઊંડાણમાં બે અન્તિમો વચ્ચે ઝોલા મેટાફર ઇઝ ધ આર્ગ્યુમેન્ટ

ઑફ ધ પોએટ હેઈસો હેઈસો બુદ્ધિપરાયણ [પ્રકાશ આ દરમિયાન ક્રમશઃ ક્ષીણ થતા થતા કોઈ એક ક્ષણે સાવ અદૃશ્ય થઈ જશે. છતાં લવારો સંભળાયા કરશે. અવાજનું વૉલ્યુમ ઘટવું ન જોઈએ.] જાણું છું. માણસ પાસે ભાષા છે, જ્ઞાન છે, સિદ્ધાંતો છે, સામાજિક તંત્રો છે. મારો સ્વભાવ દોરડી બળે પણ વળ ન મૂકે તે માટીમાંથી ઘડાયો છે. ચુંબન, કિસ, બુચકારો [બુચકારાના બે અવાજ સ્પષ્ટ સંભળાય છે.] એન્ડ અગેઈન આઈ વુડ ડિક્લેર માય લવ [આ ક્ષણે મંચના એક દૂરના ખૂણામાં પ્રકાશનો અલ્પાંશ, નહિવત્ ટુકડો પડે છે જે કંપી રહ્યો છે, ધ્રૂજી રહ્યો છે] આત્મીયતાભર્યો બુદ્ધિનો પ્રકાશ આત્મઘાતક પ્રક્રિયા યુવાનીના ઉંબરે શિવાસ્તે પન્થાનઃ સન્તુ. [કંપતો પ્રકાશ પ્રસરતો જાય છે, ક્રમશઃ] શકુન્તલાવિહોણા સૂના તપોવનમાં કેમ કરીને પ્રવેશીશું ? આવો, વધાવો સંત, વસંત આવી, આશાનો શ્વાસ કંઈ લાવી, વધાવો સંત, વસંત આવી [પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો સમગ્ર મંચને ભરી દે છે, પ્રકાશ ઉજ્જવલ છે, પૂર્ણ છે. મંચ પર સ્ત્રી નથી. પણ સ્ત્રીનો અવાજ છે.] કુંજ મોટીને કોકિલા એકલી રે લોલ. પ્રેમ એ અમરતા છે. ખરે જ આર્યપુત્રના આ આનંદઝરતા ઉદ્‌ગારો, સુધામય અને અગાધ સ્નેહસંભાર દર્શાવનારા છે, જેની પ્રતીતિથી નિષ્કારણ પરિત્યાગનું શલ્ય લાગવા છતાં મને મારું જન્મ્યું સાર્થક લાગે છે. સ્ટૉપ પ્રેસ. એ...ય શું કરે છે ? રામાયણ ખાઉં છું. કેવી લાગે છે ? ગળી ગળી લાગે છે. સીતા, સાકરના પતાસા જેવી, કડુક કડુક ખાઉં છું. લો ખાવી છે તમારે પતાસા જેવી સીતા ? શીખંડ જેવી શકુન્તલા ? વેજીટેબલ સમોસા જેવી વિદુલા? લો... લો... હાથ લંબાવો. [ખડખડાટ હાસ્ય] નહીં બહાર નહીં અંદર. રંગભૂમિ બહાર નથી. અંદર છે. તમારી અંદર. તમારાથી અભિન્ન એવી રંગભૂમિ છે, તમારી અંદર પણ તમે છો ? પ્રેક્ષકો, તમે છો ? ક્યાં છે આંખો ? અને કાન પણ ક્યાં છે ? તમે જોતા પણ નથી અને સાંભળતા પણ નથી. ઑફ કરો, લાઈટ ઑફ કરો. [તત્ક્ષણ મંચ પર ગાઢ અંધકાર] નાઉ આઈ વૉન્ટ બેબલ. [ચૂપકીદી.]

[તા. ૨૧-૧૦-'૯૧]

મકારીઓ

જુઆં રલ્ફો (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ જોતો હું બારી પાસે બેઠો છું. ગઈ કાલે રાતે અમે જમવા બેઠા ત્યારે તેમણે ખૂબ કકળાટ મચાવ્યો હતો, પરોઢ સુધી તેઓ ગાતા જ રહેલા. દાદી પણ એમ જ કહે છે. દેડકાઓના અવાજે તેની ઊંઘ ઊડી ગઈ હતી. અને હવે તે ખરેખર સૂવા માગતી હતી... એટલે તેમણે મને આ મોરી પાસે બેસવા કહ્યું, જેવો દેડકો છલંગ લગાવીને બહાર આવે એટલે મારે પાટિયા વડે તેને ફટકારવાનો. દેડકાં તો પેટને બાદ કરો તો આખા શરીરે લીલા હોય છે. મોટા દેડકા કાળા હોય છે. દાદીની આંખો પણ કાળી છે. લીલા દેડકા ખાવામાં સારા લાગે, કાળા ન ભાવે. લોકો કાળા દેડકા ખાતા નથી પણ હું ખાઉં છું. સ્વાદમાં તો તે લીલા જેવા જ હોય છે. ફેલિપા કહ્યા કરે- કાળા દેડકા તે કંઈ ખવાતા હશે. ફેલિપાની આંખો બિલાડીના જેવી લીલી છે. હું જ્યારે જ્યારે ખાવા જઉં ત્યારે ત્યારે તે મને રસોડામાં પીરસે છે. હું દેડકાને મારું તે એને ગમતું નથી. આવું બધું દાદી મારી પાસે કરાવે છે. દાદી કરતાં વધારે ફેલિપા મને ગમે છે. પણ પાકીટમાંથી પૈસા કાઢીને આપનાર દાદી છે, પૈસા આપે તો જ ફેલિપા ખાવાપીવાની વસ્તુઓ લાવે. ફેલિપા અમારા ત્રણ માટે રસોઈ બનાવવા એકલી રસોડામાં રહે છે. હું જ્યારથી તેને ઓળખતો થયો ત્યારથી તે રસોઈ જ કરે છે. તાસકો ધોવાનું કામ મારું. ચૂલા માટે બળતણ લાવવાનું કામ પણ મારું. પછી દાદી તાસકોમાં ખાવાનું પીરસે. એ ખાઈ-પીને પરવારે એટલે પોતાના હાથે બે નાના ભાગ કરે, એક મારા માટે, બીજો ફેલિપા માટે. પણ ક્યારેક ફેલિપાને ખાવાનું મન ન થાય. ત્યારે એ બંને ભાગ મારા માટે. એટલે જ તો મને ફેલિપા ગમે છે; હું હમેશાં ભૂખ્યો હોઉં છું, મારું પેટ ક્યારેય ભરાતું નથી - ક્યારેય નહીં. એના ભાગનું ખાઈ જઉં તો પણ નહીં. બધા કહે છે ખરા કે ખાવાથી પેટ ભરાઈ જાય છે પણ મને ખબર છે - મારું પેટ ભરાય જ નહીં, તેઓ જેટલું આપે તેટલું બધું આ

ઑફ ધ પોએટ હેઈસો હેઈસો બુદ્ધિપરાયણ [પ્રકાશ આ દરમિયાન ક્રમશ: ક્ષીણ થતા થતા કોઈ એક ક્ષણે સાવ અદૃશ્ય થઈ જશે છતા હવારો સંભળાયા કરશે અવાજનુ વૉલ્યુમ ઘટવુ ન જોઈએ] જાણુ છુ માણસ પાસે ભાષા છે, જ્ઞાન છે, સિદ્ધાતો છે, સામાજિક તત્ત્વો છે મારો સ્વભાવ દોરડી બળે પણ વળ ન મૂકે તે માટીમાથી ઘડાયો છે ચુબન, કિસ, બુચકારો [બુચકારાના બે અવાજો સ્પષ્ટ સભળાય છે] એન્ડ અગેઈન આઈ વુડ ડિક્લેર માય લવ [આ ક્ષણે મચના એક દૂરના ખૂણામા પ્રકાશનો અલ્પાશ, નહિવત્ ટુકડો પડે છે જે કપી રહ્યો છે, ધ્રૂજી રહ્યો છે] આત્મીયતાભર્યો બુદ્ધિનો પ્રકાશ આત્મઘાતક પ્રક્રિયા ધુવાનીના ઉંબરે શિવાસ્તે પન્થાન સન્તુ [કંપતો પ્રકાશ પ્રસરતો જાય છે, ક્રમશ] શકુન્તલાવિહોણા સૂના તપોવનમા કેમ કરીને પ્રવેશીશુ ? આવો, વધાવો સત, વસત આવી, આશાનો શ્વાસ કંઈ લાવી, વધાવો સંત, વસત આવી [પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો સમગ્ર મચને ભરી દે છે પ્રકાશ ઉજ્જ્વલ છે, પૂર્ણ છે મચ પર સ્ત્રી નથી પણ સ્ત્રીનો અવાજ છે] કુજ મોટીને કોકિલા એકલી રે લોલ પ્રેમ એ અમરતા છે ખરે જ આર્યપુત્રના આ આનદઝરતા ઉદ્‌ગારો, સુધામય અને અગાધ સ્નેહસભાર દર્શાવનારા છે, જેની પ્રતીતિથી નિષ્કારણ પરિત્યાગનુ શલ્ય લાગવા છતા મને મારુ જન્મ્યુ સાર્થક લાગે છે સ્ટૉપ પ્રેસ એ ય શુ કરે છે ? રામાયણ ખાઉ છુ કેવી લાગે છે ? ગળી ગળી લાગે છે સીતા, સાકરના પતાસા જેવી, કડક કડક ખાઉ છુ લો ખાવી છે તમારે પતાસા જેવી સીતા ? શીખડ જેવી શકુન્તલા ? વેજીટેબલ સમોસા જેવી વિદુલા? લો લો હાથ લબાવો [ખડખડાટ હાસ્ય] નહીં બહાર નહીં અદર રગભૂમિ બહાર નથી અંદર છે તમારી અંદર તમારાથી અભિન્ન એવી રગભૂમિ છે, તમારી અદર પણ તમે છો ? પ્રેક્ષકો તમે છો ? ક્યા છે આખો ? અને કાન પણ ક્યા છે ? તમે જોતા પણ નથી અને સાભળતા પણ નથી ઑફ કરો, લાઈટ ઑફ કરો [તત્ક્ષણ મચ પર ગાઢ અધકાર] નાઉ આઈ વૉન્ટ બેબલ [ચૂપકીદી]

[તા ૨૧ ૧૦-'૯૧]

મકારીઓ

જુઆં રલ્ફો (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ જોતો હું બારી પાસે બેઠો છું. ગઈ કાલે રાતે અમે જમવા બેઠા ત્યારે તેમણે ખૂબ કકળાટ મચાવ્યો હતો, પરોઢ સુધી તેઓ ગાતા જ રહેલા. દાદી પણ એમ જ કહે છે. દેડકાઓના અવાજે તેની ઊંઘ ઊડી ગઈ હતી. અને હવે તે ખરેખર સૂવા માગતી હતી... એટલે તેમણે મને આ મોરી પાસે બેસવા કહ્યું, જેવો દેડકો છલંગ લગાવીને બહાર આવે એટલે મારે પાટિયા વડે તેને ફટકારવાનો. દેડકાં તો પેટને બાદ કરો તો આખા શરીરે લીલા હોય છે. મોટા દેડકા કાળા હોય છે. દાદીની આંખો પણ કાળી છે. લીલા દેડકા ખાવામાં સારા લાગે, કાળા ન ભાવે. લોકો કાળા દેડકા ખાતા નથી પણ હું ખાઉં છું. સ્વાદમાં તો તે લીલા જેવા જ હોય છે. ફેલિપા કહ્યા કરે- કાળા દેડકા તે કંઈ ખવાતા હશે. ફેલિપાની આંખો બિલાડીના જેવી લીલી છે. હું જ્યારે જ્યારે ખાવા જઉં ત્યારે ત્યારે તે મને રસોડામાં પીરસે છે. હું દેડકાને મારું તે એને ગમતું નથી. આવું બધું દાદી મારી પાસે કરાવે છે. દાદી કરતાં વધારે ફેલિપા મને ગમે છે. પણ પાકીટમાંથી પૈસા કાઢીને આપનાર દાદી છે, પૈસા આપે તો જ ફેલિપા ખાવાપીવાની વસ્તુઓ લાવે. ફેલિપા અમારા ત્રણ માટે રસોઈ બનાવવા એકલી રસોડામાં રહે છે. હું જ્યારથી તેને ઓળખતો થયો ત્યારથી તે રસોઈ જ કરે છે. તાસકો ધોવાનું કામ મારું. ચૂલા માટે બળતણ લાવવાનું કામ પણ મારું. પછી દાદી તાસકોમાં ખાવાનું પીરસે. એ ખાઈ-પીને પરવારે એટલે પોતાના હાથે બે નાના ભાગ કરે, એક મારા માટે, બીજો ફેલિપા માટે. પણ ક્યારેક ફેલિપાને ખાવાનું મન ન થાય. ત્યારે એ બંને ભાગ મારા માટે. એટલે જ તો મને ફેલિપા ગમે છે; હું હમેશાં ભૂખ્યો હોઉં છું, મારું પેટ ક્યારેય ભરાતું નથી - ક્યારેય નહીં. એના ભાગનું ખાઈ જઉં તો પણ નહીં. બધા કહે છે ખરા કે ખાવાથી પેટ ભરાઈ જાય છે પણ મને ખબર છે - મારું પેટ ભરાય જ નહીં, તેઓ જેટલું આપે તેટલું બધું આવે)

ભરાય. ફેલિપાને પણ આ વાતની ખબર છે - શેરીઓમાં બધા મને ગાંડિયો કહે છે કારણ કે હું હમેશા ભૂખ્યો જ હોઉં છું. દાદીએ એમની વાતો સાંભળી છે. મેં સાંભળી નથી. દાદી મને એકલો શેરીમાં મોકલતી નથી. તે જ્યારે મને બહાર લઈ જાય છે ત્યારે સમૂહપ્રાર્થના સાંભળવા ચર્ચમાં અમારે જવાનું હોય. ત્યાં તે મને બાજુમાં બેસાડે અને તેની શાલના છેડાથી મારા હાથ બાંધી દે. શા માટે મારા હાથ બાંધી દે છે તેની તો મને ખબર નથી પણ હું કંઈક ને કંઈક અડપલાં કરતો રહું છું એવું બધા કહે છે એટલે મારે તારા હાથ બાંધવા પડે છે એમ દાદી કહે છે.

એક દિવસ તેણે મને કોઈને લટકાવતા જોયો હતો; હું બસ આમ જ કોઈ બાઈને લટકાવતો હતો. મને તો યાદ નથી. પણ હું શું કરું છું એ બધું દાદી કહ્યા કરે છે અને તે તો જૂઠું બોલતી જ નથી. તે જ્યારે મને કશુંક ખાવા કહે છે ત્યારે મારા ભાગનું ખાવા કહે છે. બીજા લોકો તો મને ખાવા બોલાવે અને પાસે જઉં ત્યારે મારી સામે પથરા ફેંકે અને હું ભાગી ન જઉં ત્યાં સુધી મારો છાલો ન મૂકે, મારી દાદી એવી નથી. ના, એ તો મારી સાથે સારી રીતે વર્તે છે. એટલે તો એના ઘરમાં હું સુખી છું. વળી, ફેલિપા અહીં જ રહે છે. એ મારી સંભાળ સારી લે છે. એટલે તો એ મને ગમે છે. એનું દૂધ જાસૂદનાં ફૂલનો રસ જ જોઈ લ્યો. મેં બકરીનું દૂધ પીધું છે, હમણાં જ વિયાયેલી સૂવરીનું દૂધ પણ પીધું છે. પણ ના, ફિલિપાના દૂધની તોલે ન આવે. આપણને જ્યાં પાંસળાં હોય છે ત્યાં ફિલિપાને થાન છે, કેટલો બધો સમય થઈ ગયો મને ધવડાવ્યાને. રવિવારે બપોરે દાદી અમને જે દૂધ આપે છે તેના કરતાં એ દૂધ બહુ સારું- તમને જો લેતા આવડતું હોય તો બહુ સારું. ફેલિપા દરરોજ રાતે હું જે ઓરડામાં સૂઈ જતો. ત્યાં આવતી અને પાસે ખેંચતી, મારા ઉપર જરા ઝૂકતી. પછી તે એવી રીતે થાન મારા મોઢામાં ગોઠવતી કે હું તેનું મીઠું અને હૂંફાળું દૂધ પી શકું, મારું મોં છલકાઈ જાય - ઘણી વખત મારી ભૂખ શમાવવા મેં જાસૂદનાં ફૂલ ખાધાં છે. ફેલિપાના દૂધની સોડમ પણ એવી જ હોય છે, મને એ વધુ ગમે છે કારણ કે એ મને ધવડાવતી હોય ત્યારે આખા શરીરે ગલીપચીઓ પણ કરે. પછી ઘણું કરીને તે પરોઢ સુધી મારી સોડમાં સૂઈ રહેતી. મને તો એ બહુ ગમતું કારણ કે હું ઠંડીની કશી પરવા કરું નહીં, કોઈ રાતે એકલો સૂઈ જઉં અને ઠૂઠવાતો ઠૂઠવાતો મરી જઉં તો પણ મને ચિંતા નથી. ક્યારેય મને નરકની ચિંતા નથી થતી. પણ ક્યારેક બીક લાગે. ગમે તે દિવસે નરકમાં જવાનું આવશે તો શું થશે એમ વિચારીને પણ મારી જાતને બીવડાવું - કારણ કે મારું માથું ખૂબ સખત છે. જે કંઈ સામે આવે ત્યાં ભટકાવવા આતુર રહું છું. પણ ફેલિપા આવે છે અને મારી બીક દૂર કરી આપે છે. તે મને બંને હાથે પંપાળે છે અને મારા મનમાંથી મરણની બીક કાઢી નાખે છે. થોડો વખત તો હું પણ ભૂલી જઉં છું - ફેલિપા કહે છે, મારી સાથે રહેવાનું તેને મન થાય ત્યારે તે આમ કરે. તે હવે બહુ જલદી સ્વર્ગે જશે અને ભગવાનને મળશે. પગથી માથા સુધી મારા શરીરમાં જે દુષ્ટતા પેસી ગઈ છે એ બદલ માફ કરી દેવા ભગવાનને સમજાવશે. તે ભગવાનને વિનંતી કરી મને માફી અપાવશે જેથી મારે આ બધી ચિંતા કરવી ના પડે. એટલે તો એ દરરોજ કબૂલાત કરવા જાય છે. એ ખરાબ છે એટલે નહીં પણ મારામાં પૂરેપૂરો શેતાન વસે છે એટલા માટે જશે. મારા વતી કબૂલાત કરીને તે શેતાનને મારા શરીરમાંથી હાંકી કાઢવા માગે છે. દરરોજ તે જાય છે. દરરોજ બપોર પછી તે જાય છે. તે આખી જિંદગી મારા માટે આમ કર્યા કરશે. ફિલિપા મને આમ કહે છે. એટલા માટે તે મને બહુ ગમે છે. છતાં માથું આટલું બધું સખત હોય એ બહુ મોટી વાત છે. હું વરંદાના થાંભલે પછાડ્યા જ કરું છું. અને કંઈ કરતાં કંઈ થતું નથી. એ તો એવું ને એવું રહે છે, એ તરડાઈ જતું નથી. હું ભોંય પર માથું પછાડું છું, પહેલાં ધીમેથી પછી જોરથી અને નગારાના જેવો અવાજ આવે છે. ચર્ચમાં દાદીએ મને બાંધી રાખ્યો

હોય ત્યારે બારીમાંથી વાંસળી સાથે સંભળાતા નગારાના અવાજ સાંભળતો હોઉં એના જેવો જ આ અવાજ હતો- ધડામ ધડામ ધડામ... અને દાદી મને કહે છે કે તારા ઓરડામાં જો ગરોળીઓ, વીંછી, વંદા હોય તો તું નરકની ચિતામાં સળગવાનો કારણ કે તું માથા પછાડવાનું બંધ કરતો નથી. પણ મને નગારું સાંભળવાનું બહુ ગમે છે. તમને ખબર હોવી જોઈએ. હું ચર્ચમાં જઉં ત્યારે પણ હું તો શેરીમાં જવા અધીરો બનું છું, નગારું આટલે બધે દૂરથી સંભળાતું હોવા છતાં ચર્ચની અંદરથી અને ઉપદેશ આપતા પાદરીના માથા ઉપરથી કેમ સંભળાય છે. 'સદ્‌થી ભરેલા માર્ગ ઉપર પ્રકાશ હોય છે. અસદ્‌થી ભરેલા માર્ગ ઉપર અંધકાર હોય છે.' પાદરી આવું બોલ્યા કરે છે. હું ઊભો થઉં છું અને અંધારું હોય ત્યારે બહાર જઉં છું. હું શેરી વાળું છું અને અજવાળું થાય તે પહેલાં પાછો આવી જઉં છું. શેરીમાં તો ઘણું બને છે. કેટલાય લોકો મને જોતાંવેંત પથરા મારવા માંડે છે. ચારેબાજુથી મોટા અણિયાળા પથરા વરસે છે. અને પછી મારા ખમીસને સાંધવું પડે છે. મારા ચહેરા પરના તથા ઘૂંટણ પરના ઘા રુઝાય એટલા માટે કેટલાય દિવસ રાહ જોવી પડે છે. અને ફરી મારા હાથ બાંધી દેવા પડે છે કારણ કે જો એમ ન કરું તો તરત તે પાટા ઉખેડી નાખે અને ફરી લોહી વહેવા માંડે. લોહીની ગંધ પણ સારી હોય છે પણ ફેલિપાના દૂધ જેવી નહીં. એટલે જ હું મારા ઘરમાં પુરાઈ રહું છું - જેથી તેઓ મને પથરા ન મારે. જ્યાં તેઓ મને ખવડાવે છે ત્યાં હું બારણું બંધ કરી દઉં છું, જેથી મારાં પાપ મને શોધી ન કાઢે; કારણ કે અંધારું છે. અને હું દીવો સળગાવીને જોતો પણ નથી કે વંદા મારા શરીર પર ક્યાં ચઢી રહ્યા છે. હવે હું શાંત થઉં છું. હું મારા કોથળા પર સૂઈ જઉં છું અને જ્યાં મારી ગરદન પર વંદો એના ખરબચડા પગે સરકવા માંડે ત્યાં હું હાથની થપાટ વડે કચડી નાખું છું, પણ હું દીવો સળગાવતો નથી. હું મારા ધાબળા નીચે દીવો સળગાવીને વંદા શોધતો હોઉં ત્યારે મારાં પાપ આવી રીતે મને પકડી પાડે એવું હું ઇચ્છતો નથી. તમે જ્યારે વંદાને કચડી નાખો ત્યારે ફટાકડાની જેમ અવાજ આવે છે. કંસારીઓના એવા અવાજ આવે છે કે નહીં તેની મને ખબર નથી. હું કંસારીઓને કદી મારતો નથી. ફેલિપા કહે છે તે પ્રમાણે તમારે કાને નરકમાં રીબાતા આત્માઓની ચીસો ન પડે એટલા માટે કંસારીઓ હંમેશા અવાજો કરતી રહે છે. જે દિવસે કંસારીઓ નહિ હોય તે દિવસે જગત આખું પવિત્ર આત્માઓની ચીસોથી ઉભરાઈ જશે અને આપણે બધા સુધબુધ ગુમાવીને હાંફળાફાંફળા બધે દોડતા થઈ જઈશું. વળી, મને તો કાન સરવા રાખીને કંસારીઓના અવાજો સાંભળવાનું બહું ગમે છે. કદાચ હું જે કોથળાઓ ઉપર સૂઈ જઉં છું તેની સળોમાં વંદા કરતાં કંસારીઓ વધારે હશે. વીંછી પણ છે. અવારનવાર છતમાંથી પડ્યા કરે છે અને મારા ઉપરથી સરકીને ફરસ પર ચાલે નહીં ત્યાં સુધી તો મારો જીવ અધ્ધર થઈ જાય છે. કારણ કે જરાક હાથ હાલી જાય કે એકાદ હાડકું ધ્રૂજી ઊઠે તો તરત જ ડંખ મારી દે. એ પીડે છે. એક વખત ફેલિપાની પૂંઠે વીંછીએ ચટકો ભરેલો. તેણે તો કણસવા માંડેલું અને પવિત્ર મેરીને પોતાની પૂંઠ ખરાબ ન થઈ જાય એ માટે પ્રાર્થના પણ કરી હતી. મેં એને લોખંડનો સળિયો ઘસી આપેલો. આખી રાત હું ઘસતો રહેલો અને તેની સાથે પ્રાર્થના કરતો રહેલો. થોડી વારે જ્યારે મેં જોયું કે મારા ઉપાયથી તેને કશી રાહત થતી ન હતી. ત્યારે મારાથી શક્ય એટલી રીતે તેની સાથે હું પણ રડવા લાગ્યો હતો. ગમે તેમ પણ બહાર કરતાં મારા ઓરડામાં મને સારું લાગે છે, લોકોની સામે પથરા ફેંકવાનું જેમને ગમે છે તેમનું ધ્યાન તો ન ખેંચાય. અહીં કોઈ કશું મને કરતું નથી. જ્યારે હું દાદીના દાડમ જાસૂદ ખાઈ જઉં છું ત્યારે મને ઠપકો પણ નથી આપતા. મને આખો વખત કકડીને ભૂખ લાગેલી હોય છે તેની તેમને ખબર છે. મારું પેટ ભરાય એવી કોઈ વાનગી નથી, પછી હું આમતેમ હરતાંફરતાં ગમે તે ખાતો હોઉં. તગડા ડુક્કરોને કઠોળનો જે ભરડો આપું કે સૂકલા

ફુક્કરચોને જે મકાઈનો ભરડો આપું તેમાંથી પણ હું મારા પેટમાં પધરાવી દેતો હતો એ વાતની તેને ખબર હતી. એટલે હું સૂવા જઉં ત્યાં સુધી મારે કેટલું બધું ખાવા જોઈએ છે તેની એને ખબર છે. જ્યાં સુધી આ ઘરમાં મને ખાવા કશુંક મળતું રહેશે ત્યાં સુધી હું અહીં રહીશ. કારણ કે જે દિવસે હું ખાવાનું બંધ કરી દઈશ ત્યારે મરી જઈશ. અને સીધો નરકમાં જ પહોંચી જઈશ. ત્યાં કોઈ મને બહાર કાઢશે નહીં, મારી સાથે સારી રીતે વર્તતી ફેલિપા પણ છોડાવી ન શકે, દાદીએ મને આપેલ ચર્ચનો ડગલો પણ છોડાવી ન શકે, એ હું પહેરું જ છું. અત્યારે તો દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ જોતો મોરી પાસે બેઠો છું. જો તે બહુ વાર લગાડશે તો હું સૂવા જતો રહીશ અને ત્યારે એમને મારી નાખનાર કોઈ નહીં હોય, જો એ બધા ગાવા માંડશે તો દાદી સૂઈ નહીં શકે અને તે ગુસ્સે થશે. અને પછી એમના ઓરડામાં સંતોની જે માળા છે તેમાંથી એકને કહી મારી પાછળ શેતાન દોડાવશે એટલે નરકમાંથી પસાર થવા દીધા વિના કાયમને માટે મને ક્યાંક દૂર ફંગોળી જ દે. હું મારાં મા-બાપને પણ જોઈ ન શકું. તેઓ ત્યાં જ છે, એટલે વાતો કરતા બેસી રહેવું સારું. ખરેખર તો ફેલિપાના દૂધના થોડા ઘૂંટડા પીવા મળે તો બહુ સારું, જાસૂદનાં ફૂલોમાંથી જે મધ નીકળે તેના જેટલું એ દૂધ મીઠું હોય છે.

ચર્ચાપત્ર-૧

સંપાદકશ્રી :

એતદ્,

જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨ના 'એતદ્'માં, '૧૯૮૧થી ૯૦ સુધીની કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે કશો ઊહાપોહ' કરવાનો પુરુષાર્થ 'કવિતા' શીર્ષક નીચે જોવા મળ્યો.

લેખમાં મારા કામ કે નામનો ઠામકો ઉલ્લેખ નથી ! શાથી નથી તે તમે જાણો અને બીજા સૌ જાણે... વગર ઉલ્લેખવી જેવું ! મારી કાવ્યરચનાઓ અન્ય સર્વ સાહિત્યિક સામયિકોએ તો છાપી જ છે, સુરેશભાઈ જોષીએ અને તમે પણ 'એતદ્', 'ઊહાપોહ' અને 'ક્ષિતિજ' આદિમાં પ્રકાશિત કરી છે.

૧૯૮૩માં 'સંચેતના' અને ૧૯૯૧માં 'નિષ્કારણ' એ બે સંગ્રહની અંદર ઉપર્યુક્ત રચનાઓ સંગ્રસ્થ થઈ છે. ભલે 'નિષ્કારણ' ૧૯૯૧માં પ્રગટ થયો પણ, અન્ય કવિઓની જેમ, મારી રચનાઓ ઉપરના દાયકામાં જ લખાઈ છે.

એક નાતીલા કવિઓને વર્ણવતા તમારા લેખની વાડી બહાર પતરાળું ફંગોળી દેવાયું...

અમદાવાદ, ૧૪-૨-'૯૩ - રાધેશ્યામ શર્મા

પત્રચર્ચા-૨

પ્રિય શિરીષભાઈ,

મજામાં હશો.

ગઈ કાલે 'એતદ્' મળ્યું.

'એતદ્'ના આ અંકમાં નિબંધ, નાટક, વિવેચન, સામયિકો વગેરેનું સરવૈયું અને નફા-તોટા પત્રક તૈયાર કરવા માટે જે તે લેખકોએ ખૂબ પરસેવો પાડ્યો છે. અગાઉ 'પરબ'માં નવમા દાયકાનાં વિવિધ સાહિત્ય-અંગોનો હિસાબ કરવા માટે કેટલાક લેખકોએ ભારે કસરત કરી હતી. એમાં નવલકથા વિશે જયંત ગાડીતે જે પરસેવો પાડ્યો હતો. તે જોઈ છક થઈ જવાયું. જો કે તેમ છતાં ખણખોદિયાઓને ગાડીતની મહેનત અધૂરી લાગી !

તમે 'વિવેચન' વિશે ખૂબ ઉપલાવ્યું છે, અને હથોટીવાળી શૈલીમાં પ્રતિભાવો પાડ્યા છે. સુરેશ જોષીથી થોડા જુદા ચાતરો છો, એ ગમ્યું. અર્થઘટન વિશે સારું અર્થઘટન કર્યું છે. અર્થઘટન પણ આવશ્યક છે, એ તમારા મુદ્દા સાથે સમજદાર સહૃદયો અવશ્ય સંમત થશે. સ્તરવાળાં વિવેચનોને તમારાં લેખમાં સ્થાન મળ્યું, એનું મૂલ્યાંકન થયું; તે તો બરાબર જ થયું. પણ સુમન શાહનું 'ખેવના' મેં જોયું છે. સાવ સામાન્ય પત્રો છાપવાનો મોહ પણ તેઓ ટાળી શક્યા નથી; તેમ છતાં તમે એના માટે સારી જગા બગાડી !

એમ તો અમે પણ 'સાહિત્ય આચમન' લખ્યું છે, ને અમારા મતે 'ખેવના' તેમજ બીજાં ધડમાથા વગરનાં લખાણો કરતા અમારું લખાણ નિઃશંક ચડિયાતું છે. પણ એનો નામોલ્લેખ પણ ન થયો, જાણી દુઃખ થયું. હશે ! અમને ઉટપટાંગ લખતાં આવડતું નથી, અને એવું ન લખીએ ત્યાં સુધી નવ્યવિવેચનના કુંડાળામાં આવી શકીએ નહીં. એવું જ હોય તો અમારે કુંડાળામાં પ્રવેશ જોઈતો પણ નથી ! આ 'દ્રાક્ષ ખાટી છે.' ; એવું નથી. તુલસીદાસ હૃદયપૂર્વક બોલે છે, લખે છે. બકતાં અમને આવડતું નથી.

તમે જે 'ગદ્યપર્વ'ના વખાણે ચડી ગયા, એમાં બાબુ સુથારની 'કાચિંડો-દર્પણ' કથા વાંચીને અમને ભારે વ્યથા ઉપજેલી. અમે તો એના સંપાદક ભરત નાયકને આરતપૂર્વક લખી દીધેલું કે આ દરિદ્રદેશમાં મોંઘાભાવનો કાગળ બગાડવાનું અને નિર્દોષ વાચકનાં મન બગાડવાનું પાપ ભલા થઈને મત કરો. મારી કૉલેજમાં એ પાપ મેં બંધ કરાવી દીધું.

અત્યારે સાહિત્યના નામે સમાજમાં મસાણેહું ભીડું છે. છતાં તમે અને કેટલાક મિત્રો મથામણ કરતા રહો છો, તેથી આશ્ચર્ય અને માન થાય છે. હમણાં છેલ્લા દશકમાં નવા ફાલમાં કેટલાક એવા મિત્રો આવ્યા છે, જેઓ ખૂબ નિષ્ઠાવાન છે, ખૂબ મથે છે, ખૂબ ઝીણું કાંતે છે. એમના તરફ માન થયા વિના રહેતું નથી. પણ સામે સહૃદય ભાવકોના નામે અઠ્ઠાર ખારો પાટ છે ! વીસ-પચીસ પંડિતો અંદરોઅંદર ગડમથલ ને દ્વંદ્વ-કુસ્તી કર્યા કરે છે ! સાહિત્યને સમાજવિમુખ બનાવ્યું, એ પાપ તમને નડી રહ્યું છે. કોણે આ પાપ કર્યું, એના મૂળમાં જવું નથી. પણ તમે કેટલાક હવે ચીલો ચાતરી રહ્યા છો; વાડા બહાર આવવા માગો છો, તે બદલ અમારાં હાર્દિક અભિનંદનો સ્વીકારજો.

મને એક બીજો મુદ્દો પજવે છે. પૂર્વસૂરિઓએ કેટલું ઉત્તમ લખ્યું છે ! એનાથી વધુ ઉત્તમ હોય, એ પ્રગટ થાય તે બરાબર છે. અથવા કાંઈ નવું કહેવાનું હોય તે પ્રગટ થાય. આ બે વાનાં જેમાં ન હોય તેવું શા માટે માથે મરાતું હશે ! અને અત્યારે નિર્દોષ ભાવકોના માથે મારવા જેવું - લેખકોના આત્મમોહને કારણે ખૂબ છપાય છે. તમે, જયદેવ શુક્લ, રમણ સોની, જયંત ગાડીત... અને એવા બીજા ઘણા... સમકાલીન સાહિત્ય ખૂબ વાંચો છો. વિવેચકો છો. પણ મને એમ થાય છે કે કેટલી ઉમદા પ્રવૃત્તિઓના ભોગે આ થતું હશે? અમેય ઘણાં લવાજમ ભર્યાં છે, એટલે સામયિકો [illegible]. રેપર તોડીએ છીએ. લવાજમ વસૂલ કરવા સારુ વાંચીએ પણ છીએ; પણ મહદંશે લવાજમ [illegible] થતું નથી. બલકે સમય બરબાદ કરવા બદલ વસવસો થાય છે. અલબત્ત બધા કિસ્સામાં

આવું બનતું નથી. પણ સાહિત્યે વ્યાપક સમાજ અભિમુખતા ગુમાવી છે, એ વાતનો તમે પણ સ્વીકાર કરશો જ. સાહિત્યના અધ્યાપક અને સહૃદય ભાવકની આ સ્થિતિ છે, તો સામાન્ય વાચકની તો વાત જ શી કરવી ! સાહિત્યે પોતાનું સ્તર ગુમાવ્યા વિના, વ્યાપક પણ બનવાનું છે, એનો ઇન્કાર થઈ શકે એમ નથી.

મધ્યકાળના નિરક્ષર કે અલ્પશિક્ષિત સર્જક પાસેથી આજનો પંડિત્ કળાકાર કંઈ શીખશે ? કે પછી નાર્સીસીઝમને લીધે ઊંધે માથે ઘરામાં પડશે ?

ખોટું ન લગાડશો. લાગ્યું તેવું લખ્યું. મોટાભાગના વિવેચકો લાગ્યું તેવું લખતા નથી. બહુ ડોળ કરે છે. આ વાત એમણે મારા કાનમાં કબૂલી છે.

અચ્છા ત્યારે,

વિ. સહૃદયી

તુલસીભાઈનાં સ્મરણો.

રાધેશ્યામ શર્માની પત્રચર્ચાના સંદર્ભે એટલું જ જણાવવાનું છે કે આ લેખમાં તેમની કૃતિઓની જાણીકરીને ઉપેક્ષા કરવામાં આવી નથી. જે જુદા જુદા પ્રવાહોની નોંધ આરંભે લેવામાં આવી છે તેમાં રાધેશ્યામ શર્માની કવિતા લાભશંકર ઠાકર, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ મહેતા વગેરેની કવિતા સાથે જાય. આ બધાની કવિતાની ચર્ચા આ લેખમાં નથી જ કરી એટલે જે જૂથબાજીના આક્ષેપો મારા ઉપર કરવામાં આવ્યા છે તે સાવ અપ્રસ્તુત છે.

તુલસીદાસ પટેલના વિવેચનસંગ્રહની નોંધ નથી લઈ શક્યો એ કબૂલ, દસ વર્ષની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો આલેખ આપતી વખતે આવી શરતચૂકો થવાનો સંભવ છે. પણ એની પાછળ કશો આશય હોઈ જ ન શકે, હોવો પણ ન જોઈએ. છતાં આ બંને મિત્રો તથા બીજા મિત્રોનાં જાણે અજાણે દુભાયાં હોય તો ક્ષમાયાચના.

અને છેલ્લે

મહાભારતનું યુદ્ધ, યાદવાસ્થળી, ગૌતમ બુદ્ધ-મહાવીરના જમાનાથી માંડીને શંકરાચાર્યના આગમન સુધીના આંતરવિગ્રહો, સલ્તનતની સ્થાપનાથી માંડીને યુરોપીય પ્રજાના આગમન સુધી ભારતનાં રાજ્યો વચ્ચે ચાલેલાં યુદ્ધો, કંપની સરકારથી માંડીને ગેટ વે ઑવ્ ઈન્ડીઆમાં થઈને અંગ્રેજ સૈનિકોની છેલ્લી ટુકડીએ લીધેલી વિદાય સુધીના કપરા દિવસો અને પછી દોઢેક દાયકા સુધીના શાંતિના સમય પછી તરત શરૂ થયેલો જુદા પ્રકારનો આંતરવિગ્રહ આજ સુધી અટક્યો નથી. છેલ્લે મુંબઈના બોમ્બ વિસ્ફોટોએ હિંસાને એક જુદું જ પરિમાણ આપ્યું છે. અત્યાર સુધી આપણે આશ્વાસન લેતા હતા કે અહિંસામાં માનનારા આ દેશમાં આવી કશી ઘટનાઓ બને જ નહીં, પણ હવે નિર્ભ્રાન્ત થવાનો સમય આવી ગયો છે. અને છતાં એ નિર્ભ્રાન્તિની પળને આપણે પાછળ ને પાછળ ધકેલી રહ્યા છીએ. ચારે બાજુએ ઉત્સવો, ભોગવિલાસનાં પ્રદર્શનો, (દૈવાસુરસંપદ વિભાગ યોગમાં કૃષ્ણના મોઢે શું આપણા યુગનું ચિત્ર નથી અંકાયું ?) કાયદાના શાસનનો છડેચોક ભંગ કરતા રાજકારણીઓ અને નેતાઓ તથા આ બધા સાથે કશો જ સંબંધ નથી એમ માનતી આપણી બુદ્ધિજીવીઓની જમાત - સામાન્ય પ્રજાનું ધ્યાન આ તરફ જાય જ નહીં એટલે એમને ધાર્મિકતા, સાંપ્રદાયિકતા તરફ વાળી દીધી છે, જાણે મોટા ભાગની પ્રજા એકાએક હૃદયપરિવર્તન કરીને કૃષ્ણને, રામને શોધવા નીકળી પડી છે. ચારે બાજુથી આર્તસ્વર સંભળાય છે - ક્યાં છે કૃષ્ણ-ક્યાં છે કૃષ્ણ ? પણ કયા કૃષ્ણની શોધ આપણે કરવી છે ? પ્રણયક્રીડાના ભાગરૂપે રાધાને ખીજવવા એને એકલી મૂકીને વૃક્ષઘટા પાછળ સંતાઈ ગયેલા કૃષ્ણની શોધ કરવી છે ? વચન આપીને ચાલ્યા ગયેલા કૃષ્ણની શોધ કરવી છે ? માનવમૂલ્યોના વિનિપાત પછી, આસુરી લીલાના સંહાર માટે હું યુગેયુગે અવતરીશ એવું વચન આપ્યું ન હતું ? પ્રણયઘેલી બનીને કૃષ્ણને ગોકુળમાંથી મથુરા જવા દેવા ન માગતી ગોપીને આપેલા વચન જેવું વચન એ કંઈ હતું ? આ તો યુદ્ધભૂમિની ઊભા રહીને, નજીકના દિવસોમાં થનારા મહાસંહારને કલ્પી ચૂકેલા ગીતાકારનું વચન હતું

એતદ્

ને ! ગમે તેટલી આપણી શોધ હશે, એ કૃષ્ણ સાંપડશે ? પણ ખરેખર આ કૃષ્ણ એટલે કોણ ? કોઈ શંખચક્રગદાપદ્મધારી કૃષ્ણ નહીં - જો એવાને શોધવા નીકળ્યા હોઈશું તો તો એ શોધ નિષ્ફળ જવાની - આપણે આપણો કૃષ્ણ જાતે ઉપજાવી લેવાનો - ચારે બાજુ સર્જાયેલી અરાજકતામાં આપણો હિસ્સો કેટલો એની તપાસ કર્યા વિના કોઈ કૃષ્ણ સાંપડવાનો નથી.

અરાજકતા એટલે કેટલી બધી અરાજકતા ? એક બાજુ ઘવાયેલી, અપમાનિત, દરિદ્ર અને આત્મગૌરવની આહૂતિ સદાય આપ્યા કરતી પ્રજા અને બીજી બાજુએ મોજશોખની ચીજો અને તેની અવેજીમાં જાહેરખબરોથી ચલાવી લેતી પ્રજા, એક બાજુ સાવ સામાન્ય માનવી નિયમ પ્રમાણે, કાયદા પ્રમાણે જીવી શકાય કે નહીં એ માટે આખું જીવન મથ્યા કરતો હોય અને બીજી બાજુ બીજા બધા પાયમાલ થઈ જાય તો ભલે પણ હું મારું જગત સમૃદ્ધ કરીશ એવા આસુરી આવેગથી ઊભરાતો, પૈસા વડે બધું સિદ્ધ કરી શકાય છે એમ માનતો, કાળા નાણાંનો સ્પર્શ લોહીમાં અનુભવતો મૂઠીભર નાનકડો વર્ગ - અસમાનતા કેમ વધુ ને વધુ ઊભી થાય એની વેતરણમાં રચ્યાપચ્યા રહેલા રાજકર્તાઓ મૂઠીભર લોકોને ખુશ કરીને મોટા ભાગની પ્રજાને પાયમાલ કરવાની યોજનાઓ જાણે કરવા સ્પર્ધામાં ઊતર્યા હોય એમ લાગે છે. રાજકર્તાઓ કદાચ પોતાની જાતને પણ જવાબદાર રહેવા માગતા ન હોય એવે વખતે શાસનતંત્ર કેવું હોવું જોઈએ એની ચિંતા કઈ ભૂમિકાએ થવી જોઈએ એ પણ જાણવા જેવું છે.

અમેરિકાનાં તેર રાજ્યોનું જ્યારે સમવાયતંત્ર રચાયું ત્યારે સ્વતંત્રતાનું - સાર્વભૌમત્વનું એક ઘોષણાપત્ર તૈયાર કરવામાં આવ્યું હતું; થોમસ જૈફરસન એમાં કહે છે: બધા જ માનવીઓનું સર્જન સમાનતાના પાયા ઉપર કરવામાં આવ્યું છે. ઈશ્વરે માનવીઓને જે કેટલાક મૂળભૂત અધિકારો આપ્યા છે તેમાં જીવન જીવવાના, સ્વતંત્રતાના અને સુખપ્રાપ્તિના અધિકારોનો સમાસ થાય છે. આ અધિકારો સરળતાથી મળી રહે એટલા માટે શાસનતંત્રોની સ્થાપના કરવામાં આવી છે. જ્યારે આ અધિકારોનો ભંગ કોઈ શાસનતંત્ર કરે ત્યારે એમને બદલવાની કે એમનો નાશ કરવાની સત્તા તથા નવા શાસનતંત્રની સ્થાપના કરવાની સત્તા પ્રજાને છે.' રાજ્યનો અને રાજ્યપરિવર્તનનો આ ખ્યાલ ભારતીય શાસનતંત્રને તથા ભારતીય પ્રજાને ન હોય એવું તો બને જ નહીં અને છતાં પ્રજા બધું ચલાવી લે છે કારણ કે પ્રજાના અગ્રણીઓ પણ પ્રજાને નમાલી રાખવામાં પોતાનાં હિત જુએ છે. એક બાજુ પ્રજા નમાલી બને છે અને બીજી બાજુએ એનાં નાનાં નાનાં જૂથ આપખુદ બનવા માંડ્યા છે. આપખુદ નેતાગીરીએ સૌથી પહેલાં શાસનતંત્રને આપખુદ બનાવી દીધું; જે કાગળ ઉપર પ્રજાના મિત્ર કહેવાય તે કોર્ટકચેરીના સત્તાવાળાઓને તથા કાયદા પ્રમાણે તંત્ર ચાલે છે કે નહીં તે જોવાની જવાબદારી ધરાવતા પોલીસતંત્રને પ્રજા નિર્દય, ઉષ્માહીન, ત્રાસદાયક માનતી થાય અને એમાંથી બચવા - ઝડપી ન્યાય મેળવવા માટે ગુંડાઓની શરણે જાય એમાં જવાબદાર કોણ ? પછી જો ભ્રષ્ટાચારી, લાંચિયા, કરવેરા ન ભરનારા જ સુખ-સમૃદ્ધ થતા હોય તો એ માર્ગે આપણે પણ કેમ ન જવું એની સ્પર્ધામાં દરેક વ્યક્તિ બાજી જીતી જવા મરણિયા ખેલ ખેલે છે. શાસક પક્ષોની અવળી નીતિઓએ, એમના ફૂલેલા ફાલેલા અહંકારે; એમની ઔપચારિક, હૈયાનો તાગ કળવા ન દેવા માગતી મુદ્રાઓએ આ દેશને તળિયે આણી દીધો. શાસકોએ જ પ્રજાને ભ્રષ્ટાચારી, અપ્રામાણિક, હિંસક, માંદલી બનાવી દીધી છે. એમણે કરેલા ઘા રુઝાતા એકબે પેઢી નીકળી જશે. પણ એ રુઝના અભાવે એક ખતરનાક ભાવિ તરફ આપણે ધકેલાઈ રહ્યા છીએ. અહીં શાસકોને જોઈને, સમાજના અગ્રણીઓને સાંભળીને, ટી.વી અને અન્ય સમૂહ માધ્યમોમાં જોવા મળતી ભાષા વાંચીને-સાંભળીને, કહેવાતા ધર્મરક્ષકોની સ્વચ્છંદી

સાભળી સાભળીને સામાન્ય માનવી પણ ઝનૂની બનવા માડ્યો છે આ ઝનૂનને હાલ પૂરતુ ઝનૂન કહેવામા આવતુ નથી પુનરુત્થાનવાદના રૂડારૂપાળા નામે ઓળખાવાતુ, નિર્દોષતાની આડશ લેતું ઝનૂન વચ્ચે વચ્ચે સહ્ય માત્રામા વકરે છે તો પણ આખો દેશ ફફડી ઊઠે છે તો એના પૂરેપૂરા નગ્ન સ્વરૂપમા વકરે તો આપણા બધાની શી હાલત થાય ?

તો હવે ? બધુ જ તળેઉપર કરી નાખવાની, જાહેર જીવનને સોઈ ઝાટકીને સ્વચ્છ કરવાની જરૂર છે દિલ્હીની કે રાજ્યોના પાટનગરોની લોકસભા વિધાનસભાની ઊંચી ઊંચી ખુરશીમા બેઠેલાઓની આખી શનિગ્રહના વલયો જોઈ શકે એવા દૂરબીનો લગાવશે તો પણ એમને છેવાડેનો માનવી દેખાવાનો નથી એ ધવાયેલો આદમી જ્યા જાય છે ત્યા નહોર અને દાંતને અનુભવે છે એને પેટે ચાલતો, આજીજી કરતો, મૂગો કરી દેવામા આવ્યો છે એવો માનવી તર્જની સકેત કરી શકે, પોતાની સામે ઉગામતા હાથને વારી શકે, આજુબાજુના ઘોઘાટને શમાવી દઈને પોતાના અવાજને બુલદ બનાવી શકે, દુનિયાને પોતાના અસ્તિત્વની જાણ કરાવી શકે એવી સ્થિતિનુ નિર્માણ ક્યારે, કેવી રીતે થાય ? આ નિર્માણ નથી થતુ એમા જાણે અજાણે આપણે સૌ સડોવાયા છીએ એટલે આતમખોજ કરવી જોઈએ જેટલો વિલબ કરીશુ તેનાથી અનેકગણી ઝડપે આપણો સર્વનાશ નજીક આવશે ક્યારેક તો સર્વનાશને ઓળખવા છતા એમાથી બચવાની આપણી વૃત્તિ દેખાતી નથી એટલી હદે દુર્યોધનના વારસદાર આપણે બની ગયા છીએ

આ વાતાવરણમા કળા, સાહિત્ય, ફિલસૂફી કઈ રીતે પાગરશે ? આ બાગના નિરામય વિકાસ માટે પરમતસહિષ્ણુતા અનિવાર્ય શરત છે આનુ પાલન કરવામા આવે છે ખરુ ? અમે જ કહીએ છીએ તે શ્રેષ્ઠ છે, અમારુ સર્જન બીજાઓના સર્જન કરતાં ચઢિયાતુ છે - અમે જ ધરતીના મૂળિયા સુધી પહોચી શક્યા છીએ, હવે દુનિયાભરની સમૃદ્ધિ તરફ નજર નાખવાની પણ જરૂર ન પડે એટલી સમૃદ્ધિ અમે પ્રગટાવવા સમર્થ છીએ - આ અભિમાન હવે વધુ ને વધુ વકરી રહ્યુ છે આ સજોગોમા નિર્દય બનીને આ અભિમાનનો ભુક્કો કરવાની જરૂર ઊભી થઈ છે તો જ નમ્રતા અને સાહસભર્યું વાતાવરણ સર્જી શકશે

૨૫-૫-૯૩ - શિરીષ પચાલ

એતદ્ : વર્ષ ૧૩ (૧૯૯૨) વાર્ષિક સૂચિ

(સૂચના : એતદ્‌ના સળંગ ક્રમાંક આ પ્રમાણે સુધારી લેવા : જાન્યુ. ૧૧૧, એપ્રિલ-૧૧૨, જુલાઈ-૧૧૩, ઓક્ટો.-૧૧૪) કેટલીક મુશ્કેલીઓને કારણે એતદ્ સમયસર પ્રગટ થઈ શક્યું નથી. ૧૯૯૩ના વર્ષે એતદ્ નિયમિત પ્રગટ થતું રહેશે. ગ્રાહકોને લવાજમ રૂ. ૫૦/- ડ્રાફ્ટ કે ઓ.થી મોકલી આપવા આગ્રહ ભરી વિનંતી).

એતદ્

અમારાં નવાં પ્રકાશનો

સુરેશ જોષી સંચય :
સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ
(કાચું પૂઠું રૂ. ૧૦૦/-, પાકું પૂઠું રૂ. ૧૨૫/-, ડિલક્સ રૂ. ૧૫૦/-,

શોધ નવી દિશાઓની
(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા)
સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ
(મૂલ્ય રૂ. ૪૦/-)

અમારાં આગામી પ્રકાશનો

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ (અનુ. શિરીષ પંચાલ)
મસ્તકની અદલાબદલી- ટોમસ માન. અનુ. સનત્ ભટ્ટ
ધનુષ પરથી સનનન (નવમા દાયકાની કવિતા) સં. શિરીષ પંચાલ
નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તા - સં. હિમાંશી શેલત
ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ :
સં. શિરીષ પંચાલ : સુભાષ દવે. રાજેશ પંડ્યા
ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧, ૨ સં. શિરીષ પંચાલ - જયંત પારેખ
ગુજરાતી કવિતા સંચય ૧, ૨, ૩, જયંત પારેખ * શિરીષ પંચાલ * રમણ સોની *
જયદેવ શુકલ * નીતિન મહેતા

સંપર્ક :
સંવાદ પ્રકાશન
યુયુત્સુ પંચાલ, ૨૩૩/રાજલક્ષ્મી; જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૫.

અનુક્રમ

એતદ્ : જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૩

પ્રકાશન તારીખ ૨૫-૭-૯૩

નોંધ :-

'એતદ્' વર્ષ-૧૩ અંક ૪ પૃ. ૧૪૫, લીટી ૧૧ ઉપર નીચે મુજબ સુધારીને વાંચવા વિનંતીઃ

ફ્રેન્ચ માનવવંશશાસ્ત્રી ક્લૉદ લેવી-સ્ત્રોસની મુલાકાત (અનુ. કરમશી પીર)



એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ ✻ જયંત પારેખ ✻ રસિક શાહ

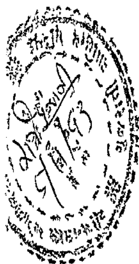
અનુક્રમ

એતદ્ જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૩

પ્રકાશન તારીખ ૨૫-૭-૯૩

નોંધ :-

'એતદ્' વર્ષ-૧૩ અંક ૪ પૃ. ૧૪૫, લીટી ૧૧ ઉપર નીચે મુજબ સુધારીને વાંચવા વિનંતીઃ
ફ્રેન્ચ માનવવંશશાસ્ત્રી ક્લૉદ લેવી-સ્ત્રોસની મુલાકાત (અનુ. કરમશી પીર)



એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ * રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૧
વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાના સ્થળ :
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રૂઝ મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા
અંગેનો પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧ ફોન : ૨૦૫૭૮

સમાન અને છતાં અસમાન

દક્ષિણના જે શહેરનું નામ હમણાં ને હમણાં મારે ન જણાવવું જોઈએ તેની કોઈ શેરીમાંથી બહાર નીકળતાંવેંત નજરે પડેલી એક ભવ્ય અને પ્રભાવશાળી ઇમારતથી હું આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયો. એ બહુ જૂના જમાનાની હતી અને બે વિશાળ મિનારા ધરાવતી હતી; આ મિનારા એટલા બધા સરખા હતા કે ઝાંખા અજવાળામાં તો કોઈ એમને એકબીજાના પડછાયા જ માની લે. એ ચર્ચ નહોતું, જૂના જમાનાનો રાજમહેલ પણ નહીં; એનું વાતાવરણ ધાર્મિક લાગે અને છતાં વિશાળ તથા વજનદાર સપાટીઓને લીધે બિનસાંપ્રદાયિક લાગે; એને તમે સરળતાથી ઓળખાવી ન શકો. એક નાનકડી રેસ્તોરાંમાં સ્ટ્રોબેરી રંગનો દારૂ પી રહેલા, રાતા મોઢાવાળા એક સજ્જન પાસે જઈને મેં પૂછ્યું - 'આસપાસ અળિયાળાં અને નીચાં મકાનોની વચ્ચે આવી ભવ્ય અને ઊંચી દેખાતી ઇમારતનું નામ શું છે ?' એ સજ્જન પોતાનું એકાન્ત નિરાંતે માણી રહ્યા હતા, તેમણે અચરજથી ઊંચે જોયું, આછા સંતોષથી સ્મિત ફરકાવ્યું અને છેવટે ઉત્તર આપ્યો : 'પૂરેપૂરી ચોક્સાઈથી તો હું જવાબ નહીં આપી શકું. નકશામાં તો એનું કોઈ ભળતું જ નામ જોવા મળશે, પણ અમે તો પહેલાંની જેમ આજેય બે બહેનોની ઇમારત તરીકે ઓળખાવીએ છીએ, કદાચ આ બે મિનારા એટલા બધા સરખા છે એ કારણે આવું નામ પડ્યું હશે પણ બીજી બાજુએ...' તે વાત કરતા કરતા અટકી ગયા, પોતાના મોં પરનું હાસ્ય સભાનતાપૂર્વક પાછું ખેંચી લીધું; જાણે મારી જિજ્ઞાસાવૃત્તિ સાચેસાચી છે કે નહિ એની તે ખાતરી કરવા માગતા હશે. પણ અધૂરો ઉત્તર માનવીને પૂરી વાત સાંભળવા આતુર બનાવી મૂકે છે - એટલે અમે વાતોએ વળગ્યા, મારે પણ એ કડવોમીઠો સોનેરી દારૂ પીવો જોઈએ એવું તેમનું સૂચન વધાવી લીધું. ઊગતા ચન્દ્રના પ્રકાશમાં બે મિનારાની આકૃતિઓ ચમકતી હતી. દારૂ મને ભાવે તેવો હતો અને એ નિરાંતભરી મોડી સાંજે બે અસમાન જોડિયાં બહેનોની નાનકડી કથા તેમણે મને કહી સંભળાવી; અહીં આગળ શક્ય તેટલી વફાદારીથી હું રજૂ કરું છું, જોકે તેની ઐતિહાસિકતા વિશે તો કશી ખાતરી આપી ન શકું.

એક જમાનામાં થિયોડોસિયસ રાજાના સૈન્યે એક્વિટેનિયાના પાટનગરમાં શિયાળાના દિવસોમાં આશ્રય લીધો હતો. ત્યાં સાંપડેલા ખાસ્સા વિરામને કારણે તેમના થાકી ગયેલા અશ્વોની ત્વચા વળી પાછી રેશમી ચમક ધરાવતી થઈ પણ સૈનિકો એ વિરામથી છેવટે તો કંટાળ્યા. હવે વાત એમ બની કે લોમ્બાર્ડ નામનો કોઈ સેનાધ્યક્ષ તળવિસ્તારની વાંકીચૂંકી અને અજાણી શેરીમાં આવેલી

દુકાન ધરાવતી કોઈ સુંદર કન્યાના પ્રેમમાં પડ્યો, ત્યાં એ કન્યા સુગંધી વનસ્પતિ અને મીઠી રોટી વેચતી હતી. તે હલકી જાતિની હોવા છતાં એને તે એટલી બધી ઉત્કટતાથી પોતાના બાહુપાશમાં વીંટળી રાખવા માગતો હતો કે છેવટે તે એની સાથે લગ્ન કરી બેઠો અને નગરના ચોકની વચ્ચે તેને એક ભવ્ય આવાસમાં લઈ આવ્યો. ત્યાં તેઓ અનેક દિવસો સુધી, જગતને વિસારે પાડીને એકબીજામાં રમમાણ રહ્યાં; તેઓ સમયને ભૂલી ગયાં, રાજાને અને યુદ્ધને પણ ભૂલી ગયાં. પણ તેઓ જ્યારે પ્રેમમાં આટલાં બધાં ખોવાયેલાં હતાં, દીર્ઘ રાત્રિઓ અન્યોન્યના આલિંગનમાં વીતાવી રહ્યાં હતાં ત્યારે કાળ નિદ્રાધીન રહ્યો ન હતો. એકાએક દક્ષિણના ઉષ્માભર્યા પવનો વહેવા માંડ્યા અને એના સ્પર્શે ધરતી પરનો હિમ ઓગળવા માંડ્યો; ઝરણાં વહેવા માંડ્યાં; મેદાનો અનેક પુષ્પોથી શોભતાં થયાં. વળી વૃક્ષો દિવસે દિવસે હરિત બનવાં માંડ્યાં; લાંબા સમયથી થીજી ગયેલી છાલમાંથી ભરાવદાર અને ભીની કળીઓ ફૂટી નીકળી. મૃદુ અને ભેજયુક્ત ધરતીમાંથી વસંત પ્રગટી; અને વસંતની સાથે સાથે યુદ્ધ પણ પાછું આરંભાયું. એક સવારે પ્રેમીઓની મીઠી નિદ્રાનો ભંગ પ્રવેશદ્વાર આગળ શંખનાદ અને ભેરીના ધ્વનિથી થયો; રાજાએ દૂત મોકલીને સેનાધ્યક્ષને સૈનિકોને સજ્જ કરી આગળ વધવાની આજ્ઞા પાઠવી હતી. નગારાના ધ્વનિએ સૈનિકોને એકત્રિત કર્યા, પવનમાં ધજાપતાકાઓ લહેરાવા લાગી અને તરત જ નગરના ચોકમાં ફરી એક વાર સજ્જ થયેલા અશ્વોની ખરીઓના ધ્વનિ ગાજવા લાગ્યા. એટલે લોમ્બાર્ડ અર્થાત્ હેરિવંટ પોતાની પત્નીના આલિંગનમાંથી મુક્ત થયો; પણ તે તેને અત્યન્ત ઉત્કટતાથી ચાહતો હતો; એથીય વિશેષ તેના હૃદયમાં મહત્ત્વાકાંક્ષાની જ્વાળાઓ વધુ પ્રજ્વલિત બની હતી, યુદ્ધભૂમિ માટેની ઉત્તેજનાથી તે નખશિખ છવાઈ ગયો હતો. એની પત્નીનાં અશ્રુઓની ચિંતા કર્યા વિના અને 'મને પણ તમારી સાથે લઈ જાઓ' એવી વિનંતીનો ક્રૂરતાથી અસ્વીકાર કરીને આ વિશાળ નિવાસસ્થાનમાં તેને એકલી મૂકીને પોતાના સૈન્યની સાથે નીકળી પડ્યો. સાત યુદ્ધો કરીને તેણે શત્રુને પરાજિત કર્યા; સારાસેનના કિલ્લાઓને ભૂમિગ્રસ્ત કર્યા; એમનાં નગરોને પરાસ્ત કરી લૂંટ્યાં, નિરંતર વિજયકૂચ કરતો કરતો તે કિનારા પ્રદેશમાં આવી ચડ્યો. તેણે લૂંટેલી સંપત્તિ એટલી બધી વિશાળ હતી કે એ બધું વતનમાં મોકલવા નૌકાઓ અને વહાણોની વ્યવસ્થા કરવી અનિવાર્ય બની. વિજય આટલી ત્વરાથી ક્યારેય પ્રાપ્ત થયો ન હતો, કોઈ કાર્ય આટલી ત્વરાથી ક્યારેય પાર પડ્યું ન હતું. પોતાના રાજાની આવી નાનકડી સેવાના પુરસ્કાર રૂપે રાજાએ આ વીર સેનાનીને જીતી લીધેલા ઉત્તર અને દક્ષિણ પ્રાન્તોનો અડધોઅડધ વિસ્તાર થોડી ખંડણીની સામે આપી દીધો, એમાં ભાગ્યે જ કોઈને આશ્ચર્ય થાય. અત્યાર સુધી હેરિવંટ અશ્વની પીઠને જ પોતાનું ઘર માનીને જીવતો હતો, હવે તે નિરાંતે જીવી શક્યો હોત, શેષ જીવન ભોગવિલાસ, ઐશ્વર્યથી વીતાવી શક્યો હોત. પરંતુ આટલા બધા ત્વરિત વિજયોને કારણે તેની મહત્ત્વાકાંક્ષા પ્રજ્વળી ઊઠી. ખંડિયા રાજા તરીકે જીવવું પડે, રાજાને નિયમિત રીતે ખંડણી આપવી પડે એ પરિસ્થિતિ તેના માટે અસહ્ય થઈ પડી. તેની પત્નીના કોમળ લલાટને શોભાવવા તો રાજમુકુટ જ જોઈએ. એટલે તેણે ચોરીછૂપીથી રાજાની સામે સૈન્ય એકત્રિત કરવા માંડ્યું અને વિપ્લવ માટે સજ્જ પણ કરવા માંડ્યું. પરંતુ યોજના પાર પડે એ પહેલાં તો એનું રહસ્ય ઉઘાડું થઈ ગયું અને તેનું ષડ્યંત્ર નિષ્ફળ નીવડ્યું. યુદ્ધભૂમિમાં જતાં પહેલાં જ પરાજિત થયેલા, ચર્ચે પ્રતિબંધિત કરેલા અને તેના પોતાના અશ્વદળે ત્યજી દીધેલા એ સેનાનીને પર્વતોમાં આશ્રય લેવો પડ્યો અને ત્યાં એક વેળાએ તે નિદ્રાધીન હતો ત્યારે મોટા પુરસ્કારના લોભે ખેડૂતોએ એ વિદ્રોહીને મારી નાખ્યો.

કોઈ ગંજમાં પરાળની પથારીમાં રાજસેવકોએ જે સમયે લોહીનીગળતું તેનું શબ શોધી

કાઢ્યું, જે સમયે તેઓ એના શરીર પરથી કિંમતી વસ્ત્રાભૂષણની લૂંટ ચલાવી રહ્યા હતા, તેના નગ્ન શરીરને ઉકરડામાં ધકેલી રહ્યા હતા તે જ સમયે એ સેનાનીની પરિસ્થિતિથી સાવ અજાણ અવસ્થામાં, રાજમહેલના વિશાળ છત્રપલંગમાં તેની પત્નીએ બે જોડિયાં પુત્રીઓને જન્મ આપ્યો, સમગ્ર નગરના હર્ષોલ્લાસની વચ્ચે બિશપે પોતાના હાથે એ પુત્રીઓના નામ પાડ્યાં હેલેના અને સોફિયા. હેરિલંટના વિદ્રોહ તથા પરાજયની વાર્તા જ્યારે ત્યાં પહોંચી ત્યારે તો દેવળમાં ઘંટનાદ થઈ રહ્યો હતો, ઉત્સવોમાં રજતપાત્રોના રણકાર સંભળાતા હતા. એની પાછળ પાછળ આવેલા બીજા રાજદૂતે વિદ્રોહીનો મહેલ અને એની બધી સંપત્તિ રાજ્યકોશને સોંપી દેવાની રાજાજ્ઞા કહી સંભળાવી. એટલે હજુ તો માંડ બેઠી થયેલી આ સુંદર પ્રસૂતાને પોતાના અલ્પકાલીન વૈભવી જીવનનો ત્યાગ કરવો પડ્યો, પોતાના જૂના વિસ્તારમાં પાતળાં ગરમ વસ્ત્રો પહેરીને આવવું પડ્યું. અત્યારે તેની આ વિકટ પરિસ્થિતિમાં બે કન્યાઓના નિર્વાહનો ભાર ઉમેરાયો. તેના હૃદયમાં નિર્ભ્રાન્તિની દારુણ કટુતા પ્રગટી.' પહેલાંની જેમ પાછી તે પોતાના નાનકડા કક્ષમાં સવારથી સાંજ સુધી બેસવા લાગી અને પાડોશીઓને સુગંધિત વનસ્પતિ અને મધયુક્ત રોટી પૂરી પાડવા લાગી. ઘણી વખત નાણાંની રકમની સાથે સાથે લોકો તેની મજાક પણ ઉડાવતા હતા. એટલી આજીવિકા પ્રાપ્ત કરવા માટે તેને ભારે પરિશ્રમ કરવો પડતો હતો. આ શોકને કારણે એક વેળાનાં તેનાં તેજસ્વી નેત્રો ઝાંખાં થઈ ગયાં; કેશ અકાળે શ્વેત થઈ ગયા. આમ છતાં તેના દુઃખ અને દુર્ભાગ્યની સામે તેને કશીક પ્રાપ્તિ થવાની હતી; આ પ્રાપ્તિ એટલે તેની બે પુત્રીઓનું સમૃદ્ધ થઈ રહેલું સૌંદર્ય અને પ્રશંસનીય આકર્ષણ; આ બંને પુત્રીઓએ તેમની માતાનું અપ્રતીમ સૌન્દર્ય વારસામાં પ્રાપ્ત કર્યું હતું અને બંને રંગેરૂપે તથા સ્વભાવે એકસરખી હતી. બંને પરસ્પરના જીવંત દર્પણસમી લાગતી હતી. અજાણી વ્યક્તિઓ તો બંને દીકરીઓ વચ્ચે ભેદ પારખી ન જ શકે; ઘણી વેળા તો તેમની માતા પણ મુંઝાઈ જતી હતી કે બેમાંથી હેલેના કોણ છે અને સોફિયા કોણ છે. એટલે તેણે સોફિયાના કટિ સસ્તું લીનન બાંધી રાખ્યું જેથી કરીને તે હેલેનાથી જુદી તરી આવે. પરંતુ જો તે માત્ર દીકરીઓના કંઠ સાંભળે કે મુખ સામે જ જોયા કરે તો તે હેલેના છે કે સોફિયા એ નક્કી કરી શક્તી ન હતી.

આ બંને દીકરીઓએ તેમની માતાનું અદ્‌ભુત સૌંદર્ય વારસામાં મેળવ્યું જ હતું અને દુર્ભાગ્યે તેમના પિતાની દુર્દમ્ય મહત્ત્વાકાંક્ષા અને સત્તાલાલસા પણ વારસામાં મેળવ્યાં એટલે આ બંને અન્યોન્યની સ્પર્ધા કરી બીજીને અતિક્રમી જવા નિત્ય તત્પર રહેતી હતી અને પોતાની સમકાલીનોને પણ પરાજિત કરવાની ઇચ્છા રાખતી હતી. શૈશવનાં વર્ષોમાં જ્યારે બાળકો સાવ સાદી અને નિર્દોષ રમતો રમતાં હોય ત્યારે પણ આ બંને બહેનો પોતાની એકેએક પ્રવૃત્તિને સ્પર્ધા અને ચડસાચડસીના રૂપે જ જોતી હતી. જો કોઈ અજાણી વ્યક્તિ એકના સૌન્દર્યથી પ્રભાવિત થઈને તેની આંગળીએ સુંદર વીંટી પહેરાવે અને બીજીને ન પહેરાવે; જો બેમાંથી એકનું વસ્ત્ર બીજીના કરતાં વધારે લાંબું તૈયાર થયું હોય તો જેનું હૃદય ઘવાયું હોય તે ભૂમિ પર આળોટવા માંડે, દાંત ભીડીને મુક્કા ઉગામે. બેમાંથી એકે બીજીને વધુ પ્રેમ, વધુ પ્રશંસા, વધુ ચડિયાતી સિદ્ધિ પામવા જ ન દે; એ બંને એટલી બધી એકબીજાને મળતી આવતી હતી કે તેમણે નામ પાડ્યું હતું, 'નાનાં દર્પણ'. આ નિરંતર, પરસ્પરની ઈર્ષ્યાભરી પ્રકૃતિને કારણે તેમણે પોતાનાં જીવન નરકસમાં બનાવી દીધાં હતાં, પોતાના દિવસો નિરર્થક વેડફી રહી હતી. બહેનોને ન શોભે એવી તેમની અતિશય મહત્ત્વાકાંક્ષાને પાંગરતી અટકાવવા તેમની માએ ખાસ્સો પ્રયત્ન કર્યો હતો; બંને વચ્ચેની દિનપ્રતિદિન વધી રહેલી સ્પર્ધાને રોકવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ બધા જ પ્રયત્ન નિષ્ફળ નીવડ્યા હતા; તેને થોડા જ સમયમાં પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે એની અપરિપક્વ પુત્રીઓમાં વારસાગત દુર્ભાગ્ય આજ પર્યંત જીવંત હતું. તે

પોતાની ચિંતાઓ સામે એક માત્ર આશ્વાસન લઈ શકતી હતી કે સતત સ્પર્ધાને કારણે આ બંને પુત્રીઓ એ સમયગાળાની સૌથી વધુ બુદ્ધિશાળી તથા ચપળ કન્યાઓ પુરવાર થઈ એક પુત્રી જ્યા કોઈ નવી વિદ્યા, નવી કળા શીખે ત્યા બીજી પુત્રી એનાથી વધુ વિદ્યા, વધુ જ્ઞાન કેવી રીતે મેળવી શકાય એ માટે પ્રયત્નો અધીરાઈથી આરંભી દે એ બન્નેનુ શારીરસૌષ્ઠવ ખાસ્સું હતું, વિદ્યાઓ ત્વરાથી પ્રાપ્ત કરી લેવાની ગ્રહણશક્તિ હતી એટલે આકર્ષક કન્યાઓએ જે કંઈ શીખવુ જોઈએ એ સર્વ શીખવા માડ્યુ - વસ્ત્ર વણવુ, એમને રંગ ચઢાવવા, આભૂષણો ઘડવા, વાંસળી વગાડવી મનોહર નૃત્ય કરવા, કળાત્મક ગીતો રચવા અને પછી તેમને સંગીતના ઢાળમા બેસાડવા, અને એ યુગની કુલીન સ્ત્રીઓ પણ જે સિદ્ધિઓ મેળવે તેમનાથી વિશેષ સિદ્ધિઓ મેળવવી - દા ત તેઓએ લેટિન, ભૂમિતિ, તત્ત્વદર્શન જેવી વિદ્યાઓ એક માયાળુ પાદરી પાસેથી શીખી શારીરિક સૌંદર્ય, ગૌરવ તથા બુદ્ધિશક્તિમા સમગ્ર એક્વિટેનિયાના પ્રદેશમા હેલેના અને સોફિયાને પરાજિત કરે એવી કોઈ યુવતી જોવા ન મળે એવી સિદ્ધિ તેમણે અત્યન્ત ટૂંકા સમયગાળામાં પ્રાપ્ત કરી લીધી રૂપરંગ, મુખ પર દેખાતા ઉત્સાહ કે વાત કરવાની છટા પરથી પણ તે બન્નેને પારખવી અશક્ય બની જાય એટલી હદે સામ્ય ધરાવતી હોવાને કારણે સર્વાંગસપૂર્ણ તરીકેનુ પારિતોષિક કોને આપી શકાય એનો નિર્ણય કોઈ કરી જ ન શકે એવી પરિસ્થિતિ જન્મી સકુચિતતામાથી રસની અનતતા સુધી દોરી જતી આતુરતા જે શરીર અને આત્મા-બન્નેમા પ્રગટે છે, તેની સાથે સાથે લલિત કળાઓ પ્રત્યેની રુચિ અને આ બધી જ નાનીમોટી, ગૌરવ અને કુલીનતામાં વૃદ્ધિ કરતી કુશળતાને કારણે આ બે કન્યાઓના હૃદયમા હલકા કુળમા જન્મેલી તેમની મા પ્રત્યે ઉત્કટ અસતોષ પ્રગટવા માડ્યો મોટા મોટા પડિતો સાથે અત્યન્ત રાગદ્વેષથી વિદ્યાપીઠમા વાદવિવાદ કર્યા પછી, ઘેર પાછા ફરતાં ફરતાં સગીતની સુરાવલિઓ મનમા ગુજ્યા કરતી હોય, નૃત્યશાળાના તાલ-લય હજુ શમ્યા ન હોય અને ત્યા તેઓ પોતાની જરીપુરાણી શેરીમા આવી ચડે ત્યારે તેમની માતા વિખરાયેલા કેશ લઈને તેની ઔષધિઓ વેચતી બેઠી હોય, પાચ છ સૂકના ટુકડાના ભાવતાલમા રકઝક કરતી હોય, તાબાના થોડા સિક્કાને રમાડ્યા કરતી હોય - આ જોઈને, તેમની માતાની આ ભયાનક દરિદ્રતા નિહાળીને અત્યત ભોંઠપ અનુભવતી હતી, વિકસી રહેતી અને અદ્યાપિ પર્યંત કૌમાર્ય ધરાવતી તેમની કાયાઓને જર્જરિત સાદડીઓ ઉપર સૂઈ જવુ પડતુ હતુ એને તેઓ અપમાન સમજતી હતી ક્રૂર રમત કરી રહેલા તેમના ભાગ્યને શાપ આપતી તેઓ રાતભર જાગતી પડી રહેતી, સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ એમ બને રીતે કુલીનોમા શ્રેષ્ઠ આ યુવતીઓ તો રેશમી વસ્ત્રોમા સજ્જ અને અલકારમડિત હોવી જોઈએ એપી ઊલટું તેમને જીર્ણશીર્ણ વસ્ત્રો પહેરવા પડતા હતા બહુ બહુ તો તેમનાં લગ્ન ડાબી બાજુએ રહેતા જૂના વાસણો સમારનાર સાથે કે જમણી બાજુએ રહેતા સામાન્ય વિક્રેતા સાથે થવાનાં, શુ તેઓ મહાન સેનાધ્યક્ષની પુત્રીઓ ન હતી ? શુ તેમનુ રક્ત રાજવશી ન હતુ ? તે બંને વૈભવપૂર્ણ, સુંદર આવાસોની અધિકારી ન હતી ? તેઓને ત્યા દાસદાસીઓ ન હોવા જોઈએ ? તેમની પાસે ધનસપત્તિ, સત્તા ન હોવા જોઈએ ? ઘણી વેળા કોઈ ઉચ્ચ કુલાગના અત્યંત વૈભવપૂર્ણ વસ્ત્રોમા સજ્જ થઈને, શિકારીઓ અને અંગરક્ષકોવાળી પાલખીમા બેસીને, પોતાનાં શરીરે લગાડેલા સુગધિત દ્રવ્યોથી વાતાવરણને મહેકાવતી પસાર થતી ત્યારે આ બનેના મુખ ફિક્કા પડી જતા, દાત વચ્ચે હોઠ સખત રીતે ભીંસાઈ જતા વિદ્રોહી પિતાના હિંસા અને ઉદ્દતાઈ તેમના રુધિરમા અત્યત વેગથી વહેવા માડતા તેમણે પણ તેમના પિતાની જેમ સામાન્ય જીવન, મર્યાદિત સુખનો અસ્વીકાર કર્યો, તેમના સાવ ક્ષુદ્ર અસ્તિત્વમાથી મુક્તિ કેવી રીતે પ્રાપ્ત કરી શકાય તેનો વિચાર રાત દિવસ તેમને સતાવ્યા જ કરતો હતો

એતદ્

અને એક દિવસ અણધારી છતાં માની શકાય તેવી ઘટના બની. સોફિયાએ સવારે ઊઠીને જોયું તો પોતાની પાસેની સાદડી સૂની હતી; તેની પ્રતિમૂર્તિ અને આકાંક્ષા- ઇચ્છાઓમાં સહભાગી એવી હેલેના રાત્રિના અંધકારમાં ચોરીછૂપીથી ગૃહત્યાગ કરી ગઈ. તેની માને આશ્ચર્ય અને આઘાત લાગ્યાં, કોઈ ઉચ્ચ કુટુંબનો યુવાન બળાત્કારે તેનું અપહરણ તો કરી ગયો નહિ હોય ને એવી તેને શંકા થઈ; આ બંને જોડિયા બહેનોની સુંદરતાથી અસંખ્ય યુવાનો આકર્ષાયા હતા અને ઉન્મત્તતાની પરાકાષ્ઠાએ પણ જઈ પહોંચ્યા હતા. ઉતાવળે ઉતાવળે વસ્ત્રો બદલી રાજા વતી નગરની સંભાળ રાખતા અધિકારી પાસે જઈને અપરાધીને પકડવા કહ્યું. તેણે એમ કરવાનું વચન આપ્યું. આમ છતાં બીજે જ દિવસે સમગ્ર નગરમાં આ વાર્તા પ્રસરી ગઈ અને તેમની માતા વધુ લજ્જાસ્પદ સ્થિતિમાં મુકાઈ ગઈ; હેલેના સ્વેચ્છાએ એક શ્રીમંત યુવાન સાથે ભાગી ગઈ હતી, એ યુવાને હેલેનાને કારણે તેના પિતાનાં સંપત્તિ, અલંકારોની ચોરીછૂપીથી લૂંટ ચલાવી હતી. એક સપ્તાહ પછી માઠા સમાચાર આવ્યા. આ યુવાન વારાંગના કોઈ બીજા નગરમાં પોતાના પ્રિયતમની સાથે; દાસદાસીઓ, બાજશકરાઓ તથા ઉષ્ણ કટિબંધનાં અપરિચિત પ્રાણીઓની વચ્ચે જરીકસબનાં-કિનખાબનાં વસ્ત્રોમાં સજ્જ થઈને લેશમાત્ર સંકોચ વિના રહેતી હતી. આ દુર્ઘટનાની વાતો લોકોની જીભે હજુ તો સુકાઈ ન હતી ત્યાં વધુ માઠા સમાચાર આવ્યા. હેલેના પોતાના પ્રિયતમની સંપત્તિ ખૂટી જાય તેની પ્રતીક્ષા કર્યા વિના અને બીજા કોઈનો આશ્રય શોધે તે પહેલાં તેને ત્યજી બેઠી; થોડા જ સમયમાં તે એ નગરના કોઈ વૃદ્ધ કંજૂસના ભવ્ય નિવાસસ્થાને જઈ પહોંચી અને તે ઐશ્વર્ય, સંપત્તિ પામવા પોતાના શરીરનો વિક્રય કરવા લાગી અને પેલા વૃદ્ધની સંપત્તિ નિર્દયતાથી લૂંટવા માંડી. થોડાં સપ્તાહો વીત્યાં, એટલામાં તો તેણે એ વૃદ્ધનાં બધાં જ સોનાનાં પીછાં ચૂંટી લીધાં, નિર્ધન બની ચૂકેલા એ વૃદ્ધને જાણે ખાટકીવાડે પહોંચાડી દીધો અને એક નવો પ્રિયતમ શોધી કાઢ્યો; એક વધુ શ્રીમંત યુવાન તેને ભટકાઈ પડ્યો એટલે એને પણ ત્યજી દીધો- પછી તો કોઈના મનમાં ભ્રમણા ન રહી. સમગ્ર વિસ્તારમાં વાત વહેતી થઈ ગઈ કે જેટલા પુરુષાર્થથી મા ઔષધો અને મધમિશ્રિત રોટી વેચે છે તેટલા જ પુરુષાર્થથી હેલેના તેની કાયાનો વિક્રય કરી રહી છે. એ દુ:ખી વિધવા ગૃહત્યાગ કરી બેઠેલી પોતાની દીકરીને એક પછી એક સંદેશ મોકલતી રહી, તેના પિતાની સ્મૃતિને અપવિત્ર ન કરે એ માટે સમજાવતી રહી અને વળી એક દિવસ નગરદ્વારમાંથી એક ભવ્ય યાત્રા પસાર થઈ ત્યારે એની માતા સાવ લજવાઈ ગઈ. આરંભે રાતાં વસ્ત્રોમાં સજ્જ અશ્વારોહીઓ હતા, એની પાછળ પાછળ રાજકુમારની યાત્રામાં હોય તેવું હયદળ હતું; ત્યાં ગાંધાર પ્રદેશના શ્વાન અને ચિત્રવિચિત્ર વાનરોથી ઘેરાયેલી હેલેના હતી. ધનવાન શ્રેષ્ઠીઓના ચિત્તને ચલિતભ્રમિત કરી નાખનારી હેલનના પુનઃઅવતાર સમી અકાળે પરિપક્વ થઈ ગયેલી હેલેના હતી; જેરુસલેમ નગરીમાં પૂર્ણ ઐશ્વર્ય અને શોભા સાથે પ્રવેશેલી શેબ્બારાણીની જેમ હેલેનાએ પણ સજાવટ કરી હતી. લોકોનાં મુખ વિસ્ફારિત થઈ ગયાં; જીભ ઝલાઈ ગઈ; કળાકારો તેમની કળાશાળાઓમાંથી બહાર આવી ચઢ્યા; લહિયાઓ ભોજપત્ર લખતા અટકી ગયા; આશ્ચર્યચકિત, નિંદારસમાં રાચનારા લોકો ટોળે વળ્યા; છેવટે નગરચોકમાં અનુચરો અને અશ્વારોહીઓ ઊભા રહી ગયા અને નવાંગતુકાનું સ્વાગત કરવા લાગ્યા. પાલખીમાંથી યુવાન વારાંગના ઊતરી; તેણે ઉદ્ધતાઈ અને અભિમાનથી એક કાળે તેના પિતાના નિવાસસ્થાનમાં પગ મૂક્યો; એના પ્રિયતમે હેલેના સાથે ત્રણ રાત્રિના સહવાસનું મૂલ્ય ચૂકવવા માટે રાજ્ય પાસેથી એ નિવાસસ્થાન વેચાતું લીધું હતું. કોઈને આપી ન શકાય એવા વારસાનો ભોગવટો કરતી તે એક ભવ્ય ખંડમાંથી પસાર થઈ, આ જ ખંડમાં તેની માતાએ વૈભવપૂર્ણ પલંગ ઉપર તેને જન્મ આપ્યો હતો અને થોડા જ

સમયમાં બધા સૂના ખંડો અનેક અમૂલ્ય મૂર્તિઓથી, કળાકૃતિઓથી શોભવા લાગ્યા. લાકડાના દાદરના સ્થાને શીતળ આરસપહાણ થયા. છત અને ફરસ કળાત્મક તકતીઓ અને અસંખ્ય ચિત્રોથી સમૃદ્ધ બન્યાં. ભીંતો ઉપર ગૂંથેલા અને વ્યક્તિચિત્રો તથા કથાપ્રસંગોથી મઢેલા પડદા અનેકરંગી પુષ્પલતાઓની જેમ શોભવા લાગ્યા; સંગીતસમૃદ્ધ ઉત્સવોના સમયે ભોજનપાટને સુવર્ણથી શણગારવામાં આવતા હતા. પ્રત્યેક કળામાં નિપુણતા, લુબ્ધ કરતું યૌવન અને આકર્ષક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતી હેલેના પ્રણયક્રીડાઓમાં પણ નિપુણ થઈ અને સૌથી વધુ શ્રીમંત નગરવધૂ બની. પાસેનાં નગરોમાંથી અને દેશવિદેશથી શ્રીમંતો તેના આંગણે આવતા થયા; ખ્રિસ્તીઓ, મૂર્તિપૂજકોની સાથે સાથે પાખંડીઓ એકાદ વેળાએ પણ તેના કૃપાકટાક્ષનો લાભ મળશે એમ માની આવતા હતા. તેના પિતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાની જેમ હેલેનાની સત્તાલાલસા પણ પ્રબળ હતી એટલે તે પોતાના પ્રશંસકો પાસેથી રજેરજ પડાવી લે ત્યાં સુધી એમને સાથ આપતી, અત્યંત સાવધાનીથી પુરુષોનું સર્વસ્વ લૂંટી લેતી હતી. એક સપ્તાહ સુધી હેલેનાના બાહુપાશમાં વીંટળાયેલો એક રાજકુમાર જ્યારે હેલેનાને તથા તેના નિવાસને ત્યજી ગયો ત્યારે તેને શાહુકારો અને લેણદારોને ભારે ચૂકવણી કરવી પડી હતી અને દિવસો સુધી પીધેલી અવસ્થામાં પડી રહ્યો હતો.

સ્વાભાવિક રીતે જ તેની આવી ઉદ્ધત વર્તણૂકે નગરની પાપભીરુ સ્ત્રીઓને ક્રોધિત કરી મૂકી, વિશેષ કરીને તો પ્રૌઢ સ્ત્રીઓને. દેવળમાં પાદરીઓ ભ્રષ્ટ થયેલા યૌવન વિરુદ્ધ ઉત્તેજિત થઈને ઉપદેશો આપતા થયા; નગરના ચોકમાં સ્ત્રીઓ મુક્કીઓ ઉગામતી હતી અને કેટલીય વેળા હેલેનાના દ્વાર અને વાતાયનો ઉપર પથ્થર ફેંકાયા હતા. પ્રતિષ્ઠિત કુળવધૂઓ તો આનો વિરોધ કરે જ; વિધવાઓ, ત્યક્તાઓના ક્રોધની વાત છોડો; નગરની પ્રૌઢ અને વધુ અનુભવી વ્યભિચારિણીઓની ઈર્ષ્યાની વાત પણ છોડો - એકાએક આ અધીરી, સાહસિક યુવતી આવી અને તેમની ઉત્તમોત્તમ સમૃદ્ધિમાં ભાગ પડાવવા બેસી ગઈ. પરંતુ તેની પોતાની બહેન સોફિયાના ઉગ્ર અને અદમ્ય ક્રોધની તોલે કોઈનોય ન આવે. હેલેનાએ આત્મકલ્યાણનો પથ ત્યજી દઈ આવી ચરિત્રહીન જીવનપદ્ધતિ અપનાવી એને કારણે સોફિયા દુઃખી દુઃખી થઈ ગઈ હતી એવું ન હતું. હેલેનાની પાછળ ઘેલાં કાઢનાર યુવાનોએ સોફિયા સમક્ષ પણ પ્રેમની યાચના કરી હતી, એનો અસ્વીકાર કર્યાનો પસ્તાવો સોફિયાને થઈ રહ્યો હતો; તેની બહેન પોતાની બધી જ ઈચ્છાઓ સંતોષી શકી અને વિલાસી જીવન જીવતી થઈ અને પોતે રહી ગઈ; તેની માતાના કર્કશ આક્ષેપોમાં તે વધુ ઉગ્ર સૂર પુરાવતી રહી અને પોતાના શયનખંડમાં હેમન્તના શીતળ પવનના સુસવાટા સાંભળતી રહી. હા, તેની બહેને પોતાનાં ધનસંપત્તિ ઐશ્વર્યથી સભાન રહીને સોફિયાને ઘણી વેળા કિંમતી વસ્ત્ર મોકલ્યાં હતાં પણ સોફિયાનો ગર્વ એ દાનને સ્વીકારી શકતો ન હતો. એક કાળે બંને બહેનો મધુર આદુમિશ્રિત રોટી માટે ચડસાચડસી કરતી હતી તેવી રીતે તેની આ પ્રગલ્ભ બહેનને અનુસરી તેના પ્રેમીઓને પોતાના કરીને ઈર્ષ્યાગ્નિને તે શાંત કરવા માગતી ન હતી. તેનો વિજય વધુ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ. કીર્તિ અને ગૌરવમાં કેવી રીતે હેલેનાને પરાજિત કરી શકાય તેની ચિંતા રાતદિવસ તે કરવા માંડી. સોફિયા પાસે એક મૂલ્યવાન સંપત્તિ હતી - તેનું કૌમાર્ય અને અકલંકિત આત્મગૌરવ. આ મૂલ્યવાન આકર્ષણ પણ ગણાય અને સાથે સાથે સંપત્તિ પણ ગણાય, બુદ્ધિશાળી કન્યા એનો લાભ કુશળતાથી મેળવી શકે. આને કારણે પુરુષો તેની પ્રશંસા વધુ ને વધુ કરી રહ્યા હતા એ વાતથી તે અતિ સભાન બનવા માંડી હતી. એટલે તેની બહેને અકાળે જે સંપત્તિ ત્યજી દીધી હતી તેનો વધુ ને વધુ લાભ મેળવવાનો તથા જેવી રીતે હેલેનાની કામ્ય કાયા ચારે દિશાઓમાં પ્રસિદ્ધ થઈ હતી તેવી રીતે પોતાના ચારિત્ર્યની ખ્યાતિ વિસ્તારવાનો દૃઢ નિર્ધાર કર્યો. જે હેલેનાની

ગર્વીલી ઉદ્ધતાઈ ચોમેર પ્રસિદ્ધિ પામી હોય તો તે પણ અતિ નમ્ર બનીને પ્રસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરશે. આ વ્યભિચારગાથાઓની વાતો કરતા ઈર્ષાળુ લોકો હજુ તો થાક્યા ન હતા ત્યાં એક સવારે આશ્ચર્યચકિત થયેલા નગરને વાતો કરવા માટે એક નવો વિષય મળ્યો : નગરના રોગિષ્ઠ જનોની સેવાશુશ્રૂષા અસામાન્ય ઉત્સાહથી કરી પોતાનું જીવન ખર્ચી નાખતી સ્ત્રીઓની એક સંસ્થામાં સોફિયા જોડાઈ ગઈ; કારણ કે રૂપજીવિની હેલેનાનાં કૃત્યોથી લજ્જાસ્પદ થઈને તથા બહેનનાં પાપોનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા તેને સંસારત્યાગ કરવો પડ્યો.

તેની પાછળ ઝૂરનારા નવયુવાનોને મોડે મોડે પ્રતીતિ થઈ કે તેમણે વધુ પડતો વિલંબ કર્યો હતો અને આ સર્વાંગસંપૂર્ણ રત્ન તેમની પહોંચ બહાર ચાલ્યું ગયું એટલે તેમણે પોતાના કેશ પીંખ્યા. સામે પક્ષે ધર્મનિષ્ઠ લોકો એક બહેનના ભોગવિલાસ અને બીજી બહેનની પ્રભુભક્તિને વિરોધાવવાની આ વિરલ ઘડી જવા દેવા તૈયાર ન હતા. પોતાનાં અંગત સુખદુઃખનો ત્યાગ કરીને રાતદિવસ રોગિષ્ઠ, અપંગ લોકોની સેવા કરતી અને કુષ્ઠરોગીઓની સેવા કરતાં પણ જરાય સંકોચ ન અનુભવતી સોફિયા કરતાં બીજી કોઈ પ્રખ્યાત અને પ્રશંસાપાત્ર યુવતી સમગ્ર એક્વિટેનિયામાં છે જ નહીં એ સમાચાર આ ધર્મનિષ્ઠ લોકોએ છાપરે ચઢીને પરપ્રાન્ત સુધી પહોંચાડ્યા. સોફિયા માર્ગે મળે ત્યારે સ્ત્રીઓ નતમસ્તકે આદર આપતી, અનેક વેળા બિશપ પોતાનાં પ્રવચનમાં તેની પ્રશંસા કરતા, સ્ત્રીજીવનનો ઉત્તમ આદર્શ પૂરો પાડનાર સોફિયાનાં મન મૂકીને વખાણ કરતા, બાળકો કોઈ તેજસ્વી તારાને જોતા હોય તેમ તેની સામે મીટ માંડતાં. એકાએક એ સમગ્ર પ્રાન્ત હવે હેલેનાને નિહાળતો ન હતો, એની ચર્ચા કોઈ કરતું ન હતું, પરંતુ આત્મસમર્પણ કરનાર, ધર્મોજ્જ્વલ, પાપનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરનાર, નમ્રતાના સ્વર્ગમાં કબૂતરની જેમ વર્તનાર સોફિયાની જ વાતો ચોરેચૌટે થતી હતી, સ્વાભાવિક રીતે જ હેલેનાને એથી દુઃખ થતું હતું.

સ્તબ્ધ બની ગયેલા આ પ્રાન્તમાં થોડા મહિના માટે તો વિચિત્ર તારકયુગ્મ ચમકતું રહ્યું, વિલાસી જીવો અને પુણ્યશાળી-બંને માટે તે આનંદદાયી બની ગયું. વિલાસી જીવો જો હેલેનાના રંગરાગથી મુગ્ધ થઈ ઊઠતા હતા તો પુણ્યશાળી જીવો સોફિયાના તેજસ્વી સદ્‌ગુણ દ્વારા તેમના આત્માને પવિત્ર કરતા હતા, કરી શકતા હતા. આ વિરોધી દ્વન્દ્વોની આટલી બધી નિકટતાને કારણે એક્વિટેનિયાના આ નગરમાં જગતના સર્જન પછી પહેલી વેળા ઈશ્વરના રાજ્યને આટલી બધી સ્પષ્ટ રીતે, સીધી રીતે તેના પ્રતિસ્પર્ધીના રાજ્યથી નોખું પાડ્યું, વિરોધવા પણ માંડ્યું. જે કોઈ પવિત્રતા ઝંખતું હતું તેને માટે સોફિયા દેવદૂત હતી, જેને શરીરના ભોગવિલાસની ઝંખના હતી તેને એની ફુલંદી બહેનના બાહુપાશમાંથી પ્રાપ્ત થઈ રહેતો હતો. પરંતુ દરેક માનવહૈયામાં કોઈક વિચિત્રતા હોય છે, દરેકમાં ગુપ્ત ભોંયરાઓ હોય છે, અને સદમાંથી અસદ્‌ની, શરીરમાંથી આત્માની દિશામાં લઈ જાય છે; બહુ અલ્પ સમયમાં સૌને પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે આ પરસ્પરવિરોધી ધ્રુવો વચ્ચેનો દ્વિધાભાવ આત્માની શાંતિ આડે સૌથી મોટો અંતરાય બની જતો હોય છે. બંને બહેનોની જીવનપદ્ધતિઓ સાવ ભિન્ન હોવા છતાં તેઓ શારીરિક દૃષ્ટિએ તો એક જ સરખી લાગતી હતી, એ જ શરીરસૌષ્ઠવ, એ જ રંગરૂપ, એ જ સ્મિત અને એ જ આકર્ષણ, આને પરિણામે નગરજનોના ચિત્તમાં લાગણીઓના ગૂંચવાડા જન્મે એ અત્યંત સ્વાભાવિક હતું. કોઈ યુવાન હેલેનાના બાહુપાશમાં મદોન્મત્ત રાત્રિ વીતાવીને એ વ્યભિચારિણીના સ્પર્શમાંથી પોતાના આત્માને શુદ્ધ કરવાના આશયથી શુદ્ધ વાતાવરણમાં પ્રવેશે તો એને એમ જ લાગે કે જાણે તેણે કોઈ શેતાનને જોયો ન હોય ! એ સુંદર યુવાન જો સાદા, ભૂખરા વસ્ત્રવાળી સોફિયા પાસે જઈ ચઢે અને રુગ્ણાલયના પ્રવેશદ્વારમાંથી ખાંસી ખાતા કોઈ વૃદ્ધને દોરી જતી, સહેજપણ જુગુપ્સાનો ભાવ

સમયમાં બધા સૂના ખંડો અનેક અમૂલ્ય મૂર્તિઓથી, કળાકૃતિઓથી શોભવા લાગ્યા. લાકડાના દાદરના સ્થાને શીતળ આરસપહાણ થયા. છત અને ફરસ કળાત્મક તકતીઓ અને અસંખ્ય ચિત્રોથી સમૃદ્ધ બન્યાં. ભીંતો ઉપર ગૂંથેલા અને વ્યક્તિચિત્રો તથા કથાપ્રસંગોથી મઢેલા પડદા અનેકરંગી વૃક્ષલતાઓની જેમ શોભવા લાગ્યા; સંગીતસમૃદ્ધ ઉત્સવોના સમયે ભોજનપાટને સુવર્ણથી શણગારવામાં આવતા હતા. પ્રત્યેક કળામાં નિપુણતા, લુબ્ધ કરતું યૌવન અને આકર્ષક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતી હેલેના પ્રણયક્રીડાઓમાં પણ નિપુણ થઈ અને સૌથી વધુ શ્રીમંત નગરવધૂ બની. પાસેનાં નગરોમાંથી અને દેશવિદેશથી શ્રીમંતો તેના આંગણે આવતા થયા; ખ્રિસ્તીઓ, મૂર્તિપૂજકોની સાથે સાથે પાખંડીઓ એકાદ વેળાએ પણ તેના કૃપાકટાક્ષનો લાભ મળશે એમ માની આવતા હતા. તેના પિતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાની જેમ હેલેનાની સત્તાલાલસા પણ પ્રબળ હતી એટલે તે પોતાના પ્રશંસકો પાસેથી રજેરજ પડાવી લે ત્યાં સુધી એમને સાથ આપતી, અત્યંત સાવધાનીથી પુરુષોનું સર્વસ્વ લૂંટી લેતી હતી. એક સપ્તાહ સુધી હેલેનાના બાહુપાશમાં વીંટળાયેલો એક રાજકુમાર જ્યારે હેલેનાને તથા તેના નિવાસને ત્યજી ગયો ત્યારે તેને શાહુકારો અને લેણદારોને ભારે ચૂકવણી કરવી પડી હતી અને દિવસો સુધી પીધેલી અવસ્થામાં પડી રહ્યો હતો.

સ્વાભાવિક રીતે જ તેની આવી ઉદ્ધત વર્તણૂકે નગરની પાપભીરુ સ્ત્રીઓને ક્રોધિત કરી મૂકી, વિશેષ કરીને તો પ્રૌઢ સ્ત્રીઓને. દેવળમાં પાદરીઓ ભ્રષ્ટ થયેલા યૌવન વિરુદ્ધ ઉત્તેજિત થઈને ઉપદેશો આપતા થયા; નગરના ચોકમાં સ્ત્રીઓ મુક્કીઓ ઉગામતી હતી અને કેટલીય વેળા હેલેનાના દ્વાર અને વાતાયનો ઉપર પથ્થર ફેંકાયા હતા. પ્રતિષ્ઠિત કુળવધૂઓ તો આનો વિરોધ કરે જ; વિધવાઓ, ત્યક્તાઓના ક્રોધની વાત છોડો; નગરની પ્રૌઢ અને વધુ અનુભવી વ્યભિચારિણીઓની ઈર્ષ્યાની વાત પણ છોડો - એકાએક આ અધીરી, સાહસિક યુવતી આવી અને તેમની ઉત્તમોત્તમ સમૃદ્ધિમાં ભાગ પડાવવા બેસી ગઈ. પરંતુ તેની પોતાની બહેન સોફિયાના ઉગ્ર અને અદમ્ય ક્રોધની તોલે કોઈનોય ન આવે. હેલેનાએ આત્મકલ્યાણનો પથ ત્યજી દઈ આવી ચારિત્ર્યહીન જીવનપદ્ધતિ અપનાવી એને કારણે સોફિયા દુઃખી દુઃખી થઈ ગઈ હતી એવું ન હતું. હેલેનાની પાછળ ઘેલાં કાઢનાર યુવાનોએ સોફિયા સમક્ષ પણ પ્રેમની યાચના કરી હતી, એનો અસ્વીકાર કર્યાનો પસ્તાવો સોફિયાને થઈ રહ્યો હતો; તેની બહેન પોતાની બધી જ ઇચ્છાઓ સંતોષી શકી અને વિલાસી જીવન જીવતી થઈ અને પોતે રહી ગઈ; તેની માતાના કર્કશ આક્ષેપોમાં તે વધુ ઉગ્ર સૂર પુરાવતી રહી અને પોતાના શયનખંડમાં હેમન્તના શીતળ પવનના સુસવાટા સાંભળતી રહી. હા, તેની બહેને પોતાનાં ધનસંપત્તિ ઐશ્વર્યથી સભાન રહીને સોફિયાને ઘણી વેળા કિંમતી વસ્ત્ર મોકલ્યાં હતાં પણ સોફિયાનો ગર્વ એ દાનને સ્વીકારી શકતો ન હતો. એક કાળે બંને બહેનો મધુર આદુમિશ્રિત રોટી માટે ચડસાચડસી કરતી હતી તેવી રીતે તેની આ પ્રગલ્ભ બહેનને અનુસરી તેના પ્રેમીઓને પોતાના કરીને ઈર્ષ્યાગ્નિને તે શાંત કરવા માગતી ન હતી. તેનો વિજય વધુ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ. કીર્તિ અને ગૌરવમાં કેવી રીતે હેલેનાને પરાજિત કરી શકાય તેની ચિંતા રાતદિવસ તે કરવા માંડી. સોફિયા પાસે એક મૂલ્યવાન સંપત્તિ હતી - તેનું કૌમાર્ય અને અકલંકિત આત્મગૌરવ. આ મૂલ્યવાન અપાર્થિવ ધન ગણાય અને આગળ ઉપર સંપત્તિ ધન ગણાય, બુદ્ધિશાળી કન્યા એનો લાભ કુશળતાથી મેળવી શકે. આને કારણે પુરુષો તેની પ્રશંસા વધુ ને વધુ કરી રહ્યા હતા એ વાતથી તે અતિ સભાન બનવા માંડી હતી. એટલે તેની બહેને અકાળે જે સંપત્તિ ત્યજી દીધી હતી તેનો વધુ ને વધુ લાભ મેળવવાનો તથા જેવી રીતે હેલેનાની કામ્ય કાયા ચારે દિશાઓમાં પ્રસિદ્ધ થઈ હતી તેવી રીતે પોતાના ચારિત્ર્યની ખ્યાતિ વિસ્તારવાનો દૃઢ નિર્ધાર કર્યો. જો હેલેનાની

એતદ્

ગર્વીલી ઉદ્ધતાઈ ચોમેર પ્રસિદ્ધિ પામી હોય તો તે પણ અતિ નમ્ર બનીને પ્રસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરશે. આ વ્યભિચારગાથાઓની વાતો કરતા ઈર્ષાળુ લોકો હજુ તો થાક્યા ન હતા ત્યાં એક સવારે આશ્ચર્યચકિત થયેલા નગરને વાતો કરવા માટે એક નવો વિષય મળ્યો : નગરના રોગિષ્ઠ જનોની સેવાશુશ્રૂષા અસામાન્ય ઉત્સાહથી કરી પોતાનું જીવન ખર્ચી નાખતી સ્ત્રીઓની એક સંસ્થામાં સોફિયા જોડાઈ ગઈ; કારણ કે રૂપજીવિની હેલેનાનાં કૃત્યોથી લજ્જાસ્પદ થઈને તથા બહેનનાં પાપોનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા તેને સંસારત્યાગ કરવો પડ્યો.

તેની પાછળ ઝૂરનારા નવયુવાનોને મોડે મોડે પ્રતીતિ થઈ કે તેમણે વધુ પડતો વિલંબ કર્યો હતો અને આ સર્વાંગસંપૂર્ણ રત્ન તેમની પહોંચ બહાર ચાલ્યું ગયું એટલે તેમણે પોતાના કેશ પીંખ્યા. સામે પક્ષે ધર્મનિષ્ઠ લોકો એક બહેનના ભોગવિલાસ અને બીજી બહેનની પ્રભુભક્તિને વિરોધાવવાની આ વિરલ ઘડી જવા દેવા તૈયાર ન હતા. પોતાનાં અંગત સુખદુઃખનો ત્યાગ કરીને રાતદિવસ રોગિષ્ઠ, અપંગ લોકોની સેવા કરતી અને કુષ્ઠરોગીઓની સેવા કરતાં પણ જરાય સંકોચ ન અનુભવતી સોફિયા કરતાં બીજી કોઈ પ્રખ્યાત અને પ્રશંસાપાત્ર યુવતી સમગ્ર એક્વિટેનિયામાં છે જ નહીં એ સમાચાર આ ધર્મનિષ્ઠ લોકોએ છાપરે ચઢીને પરપ્રાન્ત સુધી પહોંચાડ્યા. સોફિયા માર્ગે મળે ત્યારે સ્ત્રીઓ નતમસ્તકે આદર આપતી, અનેક વેળા બિશપ પોતાનાં પ્રવચનમાં તેની પ્રશંસા કરતા, સ્ત્રીજીવનનો ઉત્તમ આદર્શ પૂરો પાડનાર સોફિયાનાં મન મૂકીને વખાણ કરતા, બાળકો કોઈ તેજસ્વી તારાને જોતા હોય તેમ તેની સામે મીટ માંડતાં. એકાએક એ સમગ્ર પ્રાન્ત હવે હેલેનાને નિહાળતો ન હતો, એની ચર્ચા કોઈ કરતું ન હતું, પરંતુ આત્મસમર્પણ કરનાર, ધર્મોજ્જ્વલ, પાપનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરનાર, નમ્રતાના સ્વર્ગમાં કબૂતરની જેમ વર્તનાર સોફિયાની જ વાતો ચોરેચૌટે થતી હતી, સ્વાભાવિક રીતે જ હેલેનાને એથી દુઃખ થતું હતું.

સ્તબ્ધ બની ગયેલા આ પ્રાન્તમાં થોડા મહિના માટે તો વિચિત્ર તારકયુગ્મ ચમકતું રહ્યું, વિલાસી જીવો અને પુણ્યશાળી-બંને માટે તે આનંદદાયી બની ગયું. વિલાસી જીવો જો હેલેનાના રંગરાગથી મુગ્ધ થઈ ઊઠતા હતા તો પુણ્યશાળી જીવો સોફિયાના તેજસ્વી સદ્‌ગુણ દ્વારા તેમના આત્માને પવિત્ર કરતા હતા, કરી શકતા હતા. આ વિરોધી દ્વન્દ્વોની આટલી બધી નિકટતાને કારણે એક્વિટેનિયાના આ નગરમાં જગતના સર્જન પછી પહેલી વેળા ઈશ્વરના રાજ્યને આટલી બધી સ્પષ્ટ રીતે, સીધી રીતે તેના પ્રતિસ્પર્ધીના રાજ્યથી નોખું પાડ્યું, વિરોધવા પણ માંડ્યું. જે કોઈ પવિત્રતા ઝંખતું હતું તેને માટે સોફિયા દેવદૂત હતી, જેને શરીરના ભોગવિલાસની ઝંખના હતી તેને એની ફુલંદી બહેનના બાહુપાશમાંથી પ્રાપ્ત થઈ રહેતો હતો. પરંતુ દરેક માનવહૈયામાં કોઈક વિચિત્રતા હોય છે, દરેકમાં ગુપ્ત ભોંયરાઓ હોય છે, અને સદમાંથી અસદ્‌ની, શરીરમાંથી આત્માની દિશામાં લઈ જાય છે; બહુ અલ્પ સમયમાં સૌને પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે આ પરસ્પરવિરોધી ધ્રુવો વચ્ચેનો દ્વિધાભાવ આત્માની શાંતિ આડે સૌથી મોટો અંતરાય બની જતો હોય છે. બંને બહેનોની જીવનપદ્ધતિઓ સાવ ભિન્ન હોવા છતાં તેઓ શારીરિક દૃષ્ટિએ તો એક જ સરખી લાગતી હતી, એ જ શરીરસૌષ્ઠવ, એ જ રંગરૂપ, એ જ સ્મિત અને એ જ આકર્ષણ, આને પરિણામે નગરજનોના ચિત્તમાં લાગણીઓના ગૂંચવાડા જન્મે એ અત્યંત સ્વાભાવિક હતું. કોઈ યુવાન હેલેનાના બાહુપાશમાં મદોન્મત્ત રાત્રિ વીતાવીને એ વ્યભિચારિણીના સ્પર્શમાંથી પોતાના આત્માને શુદ્ધ કરવાના આશયથી શુદ્ધ વાતાવરણમાં પ્રવેશે તો એને એમ જ લાગે કે જાણે તેણે કોઈ શેતાનને જોયો ન હોય ! એ સુંદર યુવાન જો સાદા, ભૂખરા વસ્ત્રવાળી સોફિયા પાસે જઈ ચઢે અને રુગ્ણાલયના પ્રવેશદ્વારમાંથી ખાંસી ખાતા કોઈ વૃદ્ધને દોરી જતી, સહેજપણ જુગુપ્સાનો ભાવ

અનુભવ્યા વિના તેના દંતહીન મુખમાંથી બહાર પડતા ગળફાને લૂછી નાખતી જુએ તો ! આ યુવાનને તો એમ જ લાગે કે હમણાં તો આ જ સ્ત્રી સાથે તેની શય્યામાં વસ્ત્રહીન અવસ્થામાં ભોગ ભોગવીને આવ્યો છું ! તે એની સામે વધુ ધ્યાનથી જુએ; હા, એ જ હોઠ, એ જ કોમળ, સુંવાળા હાવભાવ પરંતુ આ ક્ષણે તો માનવજાતને વધુ ઉદાત્ત રીતે તે પ્રેમ કરી જાણે છે. તે તાકતો જ રહે અને સોફિયાના સાદા, ભૂખરા પોશાકમાં સંતાઈ રહેલી, તેને ચિરપરિચિત પેલી વારાંગનાની કાયા દૃષ્ટિએ પડે, તેનાં નેત્ર આ રીતે ગતિ કરતાં કરતાં ચમકી ઊઠે. એવી જ રીતે જેમણે આ સેવાભાવી સોફિયાને અત્યન્ત આદર સાથે સહાય કરી હોય અને નગરમાં પ્રવેશે, ત્યાં કોઈ સ્થળે તો આ પવિત્ર સોફિયાનું સાવ રૂપાંતરિત રૂપ જુએ - પ્રેમીઓથી, દાસદાસીઓથી વીંટળાયેલી, સ્તનમંડળને વસ્ત્રહીન રાખીને, વિલાસી વસ્ત્રોમાં સજ્જ થઈને કોઈ ઉત્સવમાં ભાગ લેવા જતી જુએ તો ! તેઓ પોતાની જાતને પ્રતીતિ કરાવશે - આ તો હેલેના છે, સોફિયા નથી; પરંતુ ત્યાર પછી સેવાભાવી બહેનનો વિચાર આવતાંવેંત તેઓ તેને વસ્ત્રહીન અવસ્થામાં કલ્પ્યા વિના રહી શકતા નહીં, આ રીતે સોફિયા પ્રત્યેના આદરમાં અપવિત્રતા પ્રવેશી જતી. આમ ઇન્દ્રિયો આ બે બહેનો વિશે ગૂંચ અનુભવ્યા કરતી અને સામાન્ય રીતે બને છે તેમ ઇન્દ્રિયો દૃઢ સંકલ્પશક્તિને ગાંઠતી બંધ થઈ. ધન આપીને અલ્પ સમય માટે પોતાના કરી લીધેલા, હેલેનાના બાહુઓમાં વીંટળાયેલા યુવાનોને સ્વપ્નમાં સોફિયાની અસ્પૃશ્ય રહેલી કાયા દેખાતી, પવિત્ર સોફિયાને જોતી વખતે તેમની દૃષ્ટિમાં વિકાર પ્રગટતો. આ જગતના સર્જનહારે પોતાની રહસ્યમય રીતે માનવીઓના સંવેદનાજગતને નિર્મ્યું છે; સ્ત્રીઓ પાસેથી કૃપા કરીને જે પ્રાપ્ત કરે છે તેનાથી સાવ વિરુદ્ધનું સ્ત્રી પાસેથી ઇચ્છે છે. જો કોઈ સ્ત્રી સરળતાથી પોતાની કાયા ધરી દે તો એ દાનથી લેશમાત્ર કૃતજ્ઞતા અનુભવ્યા વિના તેઓ જાણે નરી નિર્દોષતાને જ સાચા પ્રેમ તરીકે સ્વીકારી શકે છે એવું વર્તન કરવા માંડશે. એથી વિરુદ્ધ જો કોઈ સ્ત્રી પોતાના કૌમાર્યને સાચવી રાખે તો પુરુષ એ કૌમાર્ય હરી લેવા મરણિયો પ્રયત્ન કરશે. અર્થાત્ શરીર અને આત્મા વચ્ચે સતત ઝોલાં ખાતા માનવીને કશું જ તૃપ્ત કરી ન શકે. અહીં કોઈ આસુરી માયાએ બેવડી ગાંઠ મારી હતી. વારાંગના હેલેના અને પવિત્રતાની મૂર્તિ સોફિયા બાહ્ય રૂપે તો એકસરખી લાગતી હતી, તેમની કાયામાં રજમાત્ર ભિન્નતા ન હતી, એટલે કોઈ પણ એ બંનેમાં ભેદ પારખી શકતું ન હતું. તથા બેમાંથી કઈ સ્ત્રીની ઇચ્છા છે એ પણ કોઈ પુરુષ કહી શકતો ન હતો. નગરના રખડેલ યુવાનો મનોરંજનનાં સ્થળો કરતાં વધારે તો સેવાભાવી સંસ્થાઓ આગળ જોવા મળતા હતા, જ્યારે કામી પુરુષો પેલી રૂપજીવિનીને સોફિયા પહેરતી હતી એવાં વસ્ત્ર પહેરાવી, તેને સુવર્ણાલંકારોથી વિભૂષિત કરી ભોગ ભોગવતા અને પોતે પેલી અસ્પૃશ્ય, નિર્દોષ કન્યા સાથે વિલાસસુખ પ્રાપ્ત કર્યાનો આનંદ મનાવતા, જાણે હેલેનાને નહીં પણ સોફિયાને માણ્યાનો સંતોષ લેતા. સમગ્ર નગર, ના-સમગ્ર પ્રાન્ત આ ભ્રમણા તથા ઊલટાસૂલટીની અર્થહીન તથા ઉત્તેજિત કરી મૂકતી રમતનો ભોગ શીઘ્ર બની ગયો. બિશપ કશું કહી શકે એમ ન હતા; નગરાધ્યક્ષ પણ નિત્ય જોવા મળતા નફફટાઈના આ પ્રદર્શન સામે કશો આદેશ આપી શકતા ન હતા.

બહેનોની જેમ આ બંનેએ સમાધાન સ્વીકારી લેવાનું હતું, એક બહેન નગરની સૌથી વધુ શ્રીમંત છે જ્યારે બીજી બહેન સૌથી વધુ સેવાભાવી છે; બંને બહેનો આદર અને પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરતી હતી; આમ છતાં આ બંને મહત્ત્વાકાંક્ષી સ્ત્રીઓના ચિત્તમાં વળી વળીને એક જ વિચાર ઘુમરાયા કરતો હતો અને તે સામી વ્યક્તિને કેવી રીતે વધુ અપમાનિત કરી શકાય. હેલેના પોતાના આત્મસમર્પણની ભયાનક વિડંબના કરે છે એ વાત જ્યારે સોફિયાએ જાણી ત્યારે ક્રોધે ભરાઈને

એતદ્

તેણે હોઠ ભીંસ્યા. વિદેશથી આવતા ભાવિકજનો સોફિયાને દંડવત્ પ્રણામ કરે છે અને સ્ત્રીઓ સોફિયાની ચરણરજ ચૂમે છે એવી વાત જ્યારે હેલેનાના અનુચરો તેને કહેતા ત્યારે તે ક્રોધે ભરાઈને તેમને કોરડા વીંઝતી. ક્રૂર વ્યક્તિઓની જેમ આ બંને એકબીજાનું વધુ અનિષ્ટ ઇચ્છવા લાગી, જેમ તેમનો પરસ્પરનો ઈર્ષ્યાભાવ દ્વિગુણિત થવા લાગ્યો તેમ બંનેની પરસ્પર માટેની અનુકંપા પણ વધવા માંડી. કોઈ ઉત્સવટાણે ભાવવિભોર બનીને, ધ્રૂજતા સાદે થોડા જ સમયમાં મૃત્યુને શરણ થનારા, ખખડી ગયેલા વૃદ્ધ લોકો માટે દુન્યવી આનંદપ્રમોદનો ત્યાગ કરનારી બહેનની દયા હેલેના ખાતી; સત્કાર્યોમાં જીવન વીતાવી, ઉચ્ચ સંતોષ અનુભવવાને બદલે ક્ષણજીવી સુખ પામવા મથતા મૂર્ખ લોકો માટે સોફિયા નિત્ય સાંધ્યપૂજા પછી પ્રાર્થના કરતી. પરંતુ જ્યારે બંનેને પ્રતીતિ થઈ કે ગમે તેટલા સંદેશવાહકો અને દૂતો દ્વારા સમજાવવામાં આવે તો પણ કોઈ પોતે સ્વીકારેલો માર્ગ ત્યજનાર નથી ત્યારે તેમણે અન્યોન્યની નિકટ આવવાનો આરંભ કર્યો; જેવી રીતે બે કુસ્તીબાજો ભલે અનાયાસે નિકટ આવતા દેખાય પરંતુ બંને અન્યોન્યને પરાસ્ત કરવાની પાકી યોજના મનમાં તો ઘડીને બેઠા હોય. બંને બહેનો વધુ ને વધુ મુલાકાતો લેવા લાગી; ઉપર ઉપરથી બહેન બહેન કરે, પરંતુ જો કોઈ પણ રીતે બહેનને પરાસ્ત કરી શકાય તો એનો વિજય મનાવવા પોતાનું સર્વસ્વ સમર્પી દે.

એક વેળા સાયંપ્રાર્થના પછી નમ્રતાનો અહંકાર ધરાવતી સોફિયા પોતાની બહેનને વ્યભિચારના માર્ગેથી પાછી ફરવા વધુ આકરા શબ્દોમાં સમજાવવા નીકળી પડી. તેણે પોતાની અધીરી અને સુંદર બહેનને દીર્ઘ પ્રવચન આપ્યું - 'ઇશ્વરે જે શરીર આપણને આપ્યું છે તેને પાપની ગર્તામાં સડવા દેવાનું પાપ શા માટે કરવું ? તે જ વેળાએ હેલેના પોતાની ઈશ્વરદત્ત કાયા ઉપર મૂલ્યવાન તેલ વડે દાસીઓ પાસે મર્દન કરાવી રહી હતી; ક્રોધ અને વિનોદથી તે આ સર્વ સાંભળતી રહી. આ કંટાળાજનક ઉપદેશિકાને વધુ ને વધુ ઉન્મત્તતાથી નિંદા કરતી કરી મૂકવી કે પોતાના શયનકક્ષમાં યુવાનોને નિમંત્રી તેને સંકોચમાં મૂકી દેવી તેનો વિચાર હેલેના કરવા લાગી. તે જ વેળાએ તેને એક વિચિત્ર તરંગ સ્ફુર્યો; આ વિચાર મક્ષિકાની જેમ આછી રીતે સ્ફુર્યો પણ એ સાથેસાથ ભયાનક ઘાતકી દુષ્ટ હતો; તે પોતાનો આનંદ ગુપ્ત રાખી ન શકી. એક જ ક્ષણમાં પોતાની નફ્ફટાઈ વિસરી ગઈ; દાસીઓ, સેવકોને કાઢી મૂક્યા. જ્યાં બંને બહેનો એકલી પડી ત્યાં તેનાં નેત્ર ચમકી ઊઠ્યાં. તે ધૂર્તવિદ્યામાં તો અતિશય નિપુણ હતી એટલે તેણે આરંભ કર્યો, 'તારે એવું નહીં માનવાનું કે મેં જે માર્ગ પસંદ કર્યો છે તે કેટલો દુષ્ટ અને મૂર્ખાઈભર્યો છે તેની મને કશી જાણ નથી, એની મને જુગુપ્સા થતી જ નથી. આ પુરુષોની લંપટતાને મારે વશ થવું પડે છે એનો કેટલો બધો તિરસ્કાર મને આવે છે; અનેક વેળા મેં એમની સાથેનો બધો સંબંધ ત્યજી દેવાનો અને પવિત્ર, પ્રામાણિક જીવન જીવવાનો નિર્ધાર કર્યો હતો. આમ છતાં તમે ગમે તેટલું ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન કરો, તમને નિષ્ફળતા જ સાંપડે. તું દૃઢ મનોબળ ધરાવે છે એ વાત સાચી, મારી જેમ ક્યારેય તારે શરીરની માયામાં ફસાવાનું થયું નથી; એટલે તને પુરુષો સ્ત્રીઓને કેવી રીતે લલચાવે છે એની જાણ થાય જ કેવી રીતે ? એમની સામે કોઈ અનુભવી સ્ત્રી ટકી જ ન શકે. અરે સોફિયા, તું તો ભાગ્યશાળી છે એટલે પુરુષોના દુરાગ્રહની ઉત્કટતા કલ્પી નહીં શકે, એમનો દુરાગ્રહ એટલો બધો મીઠો લાગવા માંડે કે સ્ત્રી અનિચ્છાએ પણ વશ થઈ જાય.'

સુવર્ણલોભી અને વિલાસપ્રિય હેલેનાના મોઢે આ શબ્દો સાંભળવા મળશે તેની કલ્પના તો સોફિયાએ કરી જ ન હતી, એટલે આ સાંભળીને તે તો સ્તબ્ધ જ થઈ ગઈ; એણે સમજાવટની બધી જ શક્તિઓને કામે લગાડી દીધી. 'ચાલો, છેવટે ઈશ્વરકૃપાનો લાભ તને પ્રાપ્ત થયો ખરો.' આમ

કહીને તેણે પોતાનો ઉપદેશ આરંભ્યો. પાપ માટે તને તિરસ્કાર જાગે એ સાચા પ્રાયશ્ચિત્તનો પહેલો સંકેત ગણાય. આમ છતાં શરીરની માયાનો પ્રતિકાર કરવા તારી સંકલ્પશક્તિ ઊણી ઊતરે છે એમ જ્યારે તું કહે છે ત્યારે તારામાં હજુ મનોબળ ખૂટે છે અને તું ક્યાંક અસત્યનો ભોગ બનેલી હોય એમ લાગે છે. માનવહૃદયમાં સદ્ માટેની ઈચ્છા એક વેળા જાગૃત થાય તો એ પ્રત્યેક લોભને, લાલચને ખાળી શકે. મૂર્તિપૂજામાં માનનારા અને નહીં માનનારા અસંખ્ય લોકોએ આ વાત તો પ્રમાણિત કરી બતાવી છે.' હેલેનાએ આ સાંભળીને શોકમગ્ન થઈ મસ્તક ઢાળી દીધું. તેણે પ્રતિકાર કર્યો : 'આ વાત તો સાચી છે. કામુકતા, મોહમાયા સામે વીરતાથી ઝઝૂમનારી વ્યક્તિઓની સાહસકથાઓ મેં પણ સાંભળી છે. પરંતુ ઈશ્વરે પુરુષ જાતને માત્ર શારીરિક સામર્થ્ય જ વધારે પ્રમાણમાં નથી આપ્યું, તેમને વધુ દૃઢ મનોબળ પણ આપ્યું છે, એટલે સદ્-અસદ્‌ના દૈવી સંઘર્ષમાં વિજયી નીવડવા માટે તેમની સજ્જતા વધુ છે. પણ..' હેલેનાએ ઊંડો નિઃશ્વાસ નાખીને વાત આગળ ચલાવી - 'પણ અસહાય, દીન અબળા પુરુષોના કપટ અને લોભલાલચોનો પ્રતિકાર કદી કરી શકતી નથી. કોઈ પુરુષ હૃદયપૂર્વક અને દૃઢતાથી શરણમાં આવવા સ્ત્રીને લલચાવે ત્યારે એનો દૃઢતાથી પ્રતિકાર કરવામાં સફળ થયેલી કોઈ સ્ત્રીનું દૃષ્ટાંત સમગ્ર ઇતિહાસમાં જોવા મળે છે ?'

અતિશય નમ્રતાના અહંકારથી ઉત્તેજિત થઈને સોફિયા ફુત્કારી ઊઠી : 'તું કેવી વાત કરે છે ? પુરુષોની પાશવી વૃત્તિઓનો સફળતાપૂર્વક પ્રતિકાર કેવી રીતે કરવો એનું જીવંત દૃષ્ટાંત હું નથી ? પરોઢથી સાંજ સુધી તેઓ મારી પાછળ પાછળ ફરે છે, રુગ્ણાલયોમાં મને શોધતા આવી ચઢે છે; હું જ્યારે સૂવા જઉં છું ત્યારે મારી પથારીમાં નિર્લજ્જતાથી લખેલા પત્રોનો ઢગલો પડ્યો હોય છે. અને છતાં કોઈના ઉપર કૃપાદૃષ્ટિ કરતી મને જોઈ છે ખરી ? મારી દૃઢ સંકલ્પશક્તિ આ બધા જ લોભલાલચ સામે મને રક્ષણ આપે છે. એટલે તારી વાત સાચી નથી. જો કોઈ સ્ત્રી સાચેસાચ પ્રતિકાર કરવા માગતી હોય તો એમ કરવાની શક્તિ તેનામાં હોય છે. હું આનું દૃષ્ટાંત છું.'

મિથ્યાભાષિણી હેલેનાએ કહ્યું : 'હા, તું અત્યાર સુધી આવા એકેએક લોભલાલચનો પ્રતિકાર કરવા સમર્થ નીવડી છે એની મને જાણ છે.' સોફિયા સામે દંભી નમ્રતાથી જોતાં જોતાં તે બોલી : 'તું ભાગ્યશાળી છે કે આ કરવામાં સફળ થઈ છે. પણ એનું કારણ તું માને છે એ નથી. તને તારું રક્ષણ કરવાની ટેવ પડી છે, તું જે પરિશ્રમભર્યું જીવન જીવી રહી છે તે એના મૂળમાં છે. તું તારા આશ્રમની પવિત્ર સાધ્વીઓથી રક્ષિત છે, તારા પોતાના સંપ્રદાયની રક્ષણાત્મક દીવાલોને કારણે જગતથી છેદાઈ ગયેલી છે. તું એકલી નથી, તું મારા જેવી અરક્ષિત નથી. પણ તું એમ ન માનતી કે તારી પોતાની શક્તિને કારણે તું તારી પવિત્રતાનું રક્ષણ કરી રહી છે. સોફિયા, મને સંપૂર્ણ વિશ્વાસ છે કે જો તારી સામે કોઈ યુવાન આવીને ઊભો રહે તો તેનો પ્રતિકાર કરવાની ન રહે શક્તિ, ન રહે ઈચ્છા. અમે બધા જેવી રીતે એને શરણે જઈએ એવી રીતે તું પણ તારી જાત એને સમર્પી દે.' 'કદી નહીં, હું કદી સમર્પણ ન કરું.' એકાએક ક્રોધે ભરાઈને અભિમાની સોફિયા ફુત્કારી ઊઠી : 'મને જીવન જીવવાની જે ટેવ પડી છે તેના રક્ષણ વિના પણ હું માત્ર મારી અડગ નિર્ણયશક્તિથી જ કોઈ પણ કસોટી પાર કરી શકું છું.'

હેલેના સોફિયાના મોઢે આ જ શબ્દો સાંભળવા માગતી હતી. તેણે જે જાળ બિછાવી હતી તેમાં ધીમે ધીમે સોફિયાને ફસાવી રહી હતી. સોફિયામાં પ્રતિકાર કરવાની શક્તિ છે એમાં શંકા આણવાનું બંધ પણ કર્યું નહીં; છેવટે સોફિયાએ સામે ચાલીને આની પરીક્ષા લેવાનો આગ્રહ રાખ્યો. આ પરીક્ષાની ઈચ્છા વ્યક્ત કરી, ના, માગણી જ કરી. આ જ રીતે તે પોતાની ઓછા . . બહેનને પ્રતીતિ કરાવી શકવાની કે કોઈ સ્થૂળ રક્ષણો વડે નહીં પરંતુ માત્ર મારા

એતદ્

આંતરિક શક્તિ અને નિર્ધાર દ્વારા જ હું મારી પવિત્રતા ટકાવી શકી છું. એટલે હેલેનાએ ગંભીરતાનો દંભ કરવા માંડ્યો, તેનું હૃદય તો આસુરી આવેગથી ખળભળી રહ્યું હતું. છેવટે તે બોલી : 'જો સોફિયા, કદાચ તારી આ જ સાચી કસોટી હશે. આવતી કાલે રાતે પ્રદેશનો અત્યંત સોહામણો યુવાન સિલ્વેંડર આવવાનો છે. આજ દિન સુધી કોઈ સ્ત્રી એનો પ્રતિકાર કરી શકી નથી, તે બીજી કોઈ પણ સ્ત્રી કરતાં મને વધારે ચાહે છે. તે મને મળવા માટે અઠ્ઠાવીસ યોજન દૂરના સ્થળેથી આવવાનો છે અને પોતાની સાથે સહસ્ર સુવર્ણમુદ્રાઓ અને બીજી ભેટ લાવવાનો છે - માત્ર એક રાત્રિના આનંદનું મૂલ્ય. અને છતાં જો એ કશું લીધા વિના આવ્યો હોત તો એને હું પાછો ન કાઢત - એટલું જ સુવર્ણ આપીને મેં પણ એનું આલિંગન ઝંખ્યું હોત. કારણ કે પ્રણયક્રીડામાં એના જેવો નિપુણ બીજો કોઈ નથી. ઈશ્વરે આપણને અન્યોન્યની પ્રતિકૃતિઓ તરીકે સર્જી છે. રંગરૂપ, રીતભાત સરખાં છે એટલે જો તું મારાં વસ્ત્ર પહેરીને બેસે તો કોઈ પુરુષ આપણા બેનો ભેદ પારખી ન શકે. એટલે આવતી કાલે અહીં મારા જ શયનખંડમાં તું સિલ્વેંડરની પ્રતીક્ષા કરજે, તેની સાથે ભોજન કરજે, જ્યારે તે તારી કાયા મારી કાયા છે એમ માનીને ચાહે ત્યારે તું તારી પાસે હોય તે સર્વ શક્તિ વડે એનો પ્રતિકાર કરજે. હું અહીં પાસેના ખંડમાં જ પ્રતીક્ષા કરીશ. મધરાત સુધી તું તારી ઇન્દ્રિયો ઉપર સંયમ રાખી શકે છે કે નહીં તે જોઈશ. પણ બહેન, હું હજુ ચેતવું છું. એની ઉપસ્થિતિ એ જ બહુ મોટું આકર્ષણ અને વધારે ભય તો આપણા નિર્બળ હૃદયનો. તું અત્યારે તારા દિવસો જે ત્યાગભર્યા જીવનમાં વીતાવી રહી છે તેનાથી તું ભરમાઈ ગઈ છે, તારે માટે સાવ અકળ એવાં લોભલાલચથી ભરેલા વાતાવરણમાં સાહસ કરી રહી છે. એટલે આ ભયાનક રમત ન રમવાની હજુ તને વિનંતી કરું છું.'

આમ કપટી હેલેનાએ એક બાજુ સોફિયાને પાનો ચઢાવ્યો અને બીજી બાજુ તેને પાછાં પગલાં ભરવા સમજાવી. તેના ધૂર્ત શબ્દો સોફિયાના અહંકારને દ્વિગુણિત કરી આપનારા પુરવાર થયા. 'જો કસોટી આટલી બધી સામાન્ય હોય તો તો હું એ રમત રમતમાં પાર પાડી શકું. હું મારી જ સ્વામિની. સવાર થાય ત્યાં સુધી હું એનાં બધાં કપટી આક્રમણો સામે ટકી શકીશ. મારી એક જ વિનંતી - મારી સાથે હું કટાર રાખીશ - જો એ યુવાન મારા ઉપર બળાત્કાર કરવાનું દુઃસાહસ કરી બેસે તો એ મને કામ લાગે !'

સોફિયાના આ ગર્વીલા શબ્દો સાંભળીને હેલેના ઘૂંટણિયે પડી ગઈ. ઉપર ઉપરથી તો સોફિયાની પ્રશંસા કરતી હતી, પણ વાસ્તવમાં તો તેનાં નેત્રોમાં ચમકતો આસુરી આનંદ તે છુપાવવા માગતી હતી. પવિત્ર સોફિયા બીજે દિવસે સિલ્વેંડરનું સ્વાગત કરશે એ વાતે બંને સંમત થયાં. જો સોફિયા પોતાની પવિત્રતા અખંડ રાખશે તો હેલેના વ્યભિચારી જીવન ત્યજી દેશે. સોફિયા ઉતાવળે પોતાના સાથીઓને મળવા ઘેર જતી રહી. જગતની માયા ત્યજીને બેઠેલી, સાવ સામાન્ય જીવન જીવતી અને બીજાઓની સેવાચાકરી કરતી સ્ત્રીઓની હૂંફ વડે તે પોતાની શક્તિમાં વૃદ્ધિ કરી શકે. તેણે અત્યન્ત અસાધ્ય અને હતાશ રોગીઓની સેવા બમણી નિષ્ઠાથી કરવા માંડી. જે કંઈ પાર્થિવ છે તે બધું જ મર્ત્ય છે એનું પુનઃ પુનઃ પ્રમાણ આ જીર્ણશીર્ણ, રોગિષ્ઠ માનવીઓ દ્વારા તેને અચૂક પ્રાપ્ત થાય જ એવો આશય પણ આ સેવા પાછળ હતો. આ વિકૃત, અપંગ કાયાઓ શું એક દિવસ પ્રેમીઓને લલચાવતી ન હતી ? એ શરીર પણ લાગણીઓનાં પૂર અનુભવતાં ન હતાં ? અત્યારે એ કેવાં થઈ ગયાં છે ? જીવતાં શબ, શ્વાસ લેવાની પણ શક્તિ માંડ માંડ બચી હોય એવા ફોતરાના ઢગલા જેવાં.'

એ સમયગાળામાં હેલેના કંઈ અમસ્તી બેસી રહી ન હતી. કામદેવને પ્રદીપ્ત કરી શકાય

એવી બધી કળાઓમાં તે નિપુણ હતી. વળી એક વાર તે પ્રદીપ્ત થાય પછી સ્વભાવગત દિવ્યતાનો પ્રતિકાર કરી શકે એવી કળાઓમાં પણ તે નિપુણ હતી. તેણે પોતાના રસોયાને સૂચના આપી - ઇન્દ્રિયો ઉત્તેજિત થઈ ઊઠે એવી કેટલીક વાનગીઓ તૈયાર કરવા કહ્યું, એમાં ભરપુર તેજાના નાખી વાનગીઓ અત્યન્ત સ્વાદિષ્ટ બનાવવાની. જાતજાતના મદ્યમાંસનો ઉપયોગ કરવાનો અને બુદ્ધિને મંદ કરી નાખે એવી ઔષધિઓ પણ વાપરવાની. તેણે સંગીતની વ્યવસ્થા પણ વિચારી રાખી; પ્રણયઝંખના જેને ઝંકૃત કરી નાખે એવી, પવનની લહેરખીઓની જેમ વહી આવતી સુરાવલિઓને એ વિસારે પાડવા માગતી ન હતી. અદ્ભુત બંસરીવાદકો અને અત્યન્ત ભાવપૂર્ણ ઝાંઝપખાજ વગાડનારાઓને બાજુના ખંડમાં સંતાડી રાખ્યા. આ રીતે અજાણતાં ઉત્તેજિત થઈ બેઠેલી ઇન્દ્રિયોને માટે વધુ લલચાવનારું વાતાવરણ ઊભું કર્યું, એને રોમાંચિત કરી દીધું. કામાગ્નિ પ્રગટાવવા ઇંધણ તૈયાર કરી દીધાં અને કસોટીનો આરંભ ક્યારે થાય તેની આતુર બનીને પ્રતીક્ષા કરવા લાગી. સાંજ પડી; અભિમાની સોફિયાનું આગમન થયું. વધુ પડતી સાવધાનીથી ફિક્કી પડેલી અને પોતે જ જે ભયાનક કસોટી માટે સજ્જ થઈ હતી તેનાં સંભવિત પરિણામોથી સભાન અને અધ્ધરજીવ હતી. ઉંબરા પર જ આ સાધ્વીને આતુર દાસીઓએ ઘેરી લીધી અને ચકિત થઈ ગયેલી સોફિયાને સુગંધિત સ્નાનાગારમાં દોરી ગઈ. તેમણે તેનાં નિત્યનાં ભૂખરાં વસ્ત્ર ઉતારી લીધાં અને સંકોચ અનુભવતી એની કાયાને, તેના બાહુઓને, સાથળોને, પીઠને ચૂર્ણ કરેલી પુષ્પકળીઓથી ચોળવા લાગી. તેનાં અંગોનું મર્દન સુગંધિત દ્રવ્યોથી કરવા માંડ્યું; એટલી બધી હળવાશથી અને એટલી બધી દૃઢતાથી કે તેના શરીરે લોહીનાં ટશિયાં ફૂટી નીકળ્યાં હોય એમ લાગવા માંડ્યું. ઘડીકમાં શીતળ તો ઘડીકમાં ઉષ્ણ જળ તેની ધ્રૂજતી કાયા પર રેલાતું રહ્યું. નરગીસનાં પુષ્પોના તેલથી તેના શરીરનું મર્દન કરવા માંડ્યું, આરંભે હળવે હાથે અને પછી ધીમે ધીમે બિલાડીની રુવાંટીથી એને રોમાંચિત કરવા માંડ્યું; ટૂંકમાં તેમની આ સેવાઓની ના પાડી ન શકતી પવિત્ર યુવતીને તેમણે સજાવી, જેવી રીતે પ્રણયક્રીડા માટે તેઓ નિત્ય સાંજે હેલેનાને સજાવતા હતા તેવી રીતે. આ બધી સજાવટની સમાંતરે વાંસળીના સૂર સતત સંભળાતા રહ્યા, ભીંત આગળ સળગતી મશાલોમાંથી તેલ સાથે મિશ્રિત ચંદનની સુગંધ પણ ભળતી રહી. છેવટે આ બધી વિધિઓથી અપરિચિત સોફિયા વિક્ષુબ્ધ થઈને શય્યા પર આડી પડી અને તેની આગળ ધરેલા તામ્રદર્પણમાં મોં જોયું, કોઈ અજાણ્યું મુખ તેની દૃષ્ટિએ પડ્યું; આજ સુધી જોવા ન મળેલું સૌન્દર્ય સામે હતું. તેની કાયામાં કશીક અલૌકિક, સ્પંદિત થયા કરતી ઇચ્છા પ્રગટી, આવો વિલાસ તેને આનંદ આપતો હતો એ જોઈને ઊંડે ઊંડેથી તેને લજ્જાનો અનુભવ થયો. આમ છતાં તેની બહેને આ ધૂંધળા સંવેદનો માણતી સોફિયાને ઝાઝો સમય એકલી ન મૂકી. તે ચિત્તાની જેમ હળવેથી તેના ખંડમાં પ્રવેશી અને તેની બહેનની સુંદરતાની અતિશયોક્તિભરી પ્રશંસા કરવા લાગી, સોફિયાએ અસ્વસ્થ ચિત્તે તેને ઉદ્ધતાઈથી ધુત્કારી કાઢી. બંને બહેનો દંભ કરીને અન્યોન્યને ભેટી, એક અસ્વસ્થતા અને ચિંતાથી ધ્રૂજતી હતી અને બીજી અધીરાઈ તથા દુષ્ટ વાસનાથી ઉભરાતી હતી. પછી હેલેનાએ દીપ પ્રગટાવવાની આજ્ઞા આપી અને પોતાના ખંડમાં પડછાયાની જેમ અદૃશ્ય થઈ ગઈ; આટલી બધી ચતુરાઈથી ઘડી કાઢેલી યોજનાનું પરિણામ જોતી બેઠી.

આ વારાંગનાએ તો સિલ્વેંડરને આ વિચિત્ર સાહસની જાણ કરતો સંદેશ ક્યારનો મોકલી દીધો હતો; પોતાની ગર્વીલી બહેનની ભ્રાન્તિ ધીમે ધીમે દૂર કરવા અને તેને ચલિત કરવા જણાવ્યું હતું, પણ તેણે ખૂબ સાવધાની રાખવાની. અત્યંત શાંતિથી, ધીરજથી કામ પાર પાડવાનું હતું.

જેવી પ્રતિસ્પર્ધીથી કુતૂહલવશ થયેલા અને તેને પરાજિત કરવા ઉત્સુક બનેલા સિલ્વેંડરે

છેવટે શયનખંડમાં પ્રવેશ કર્યો. સંભવિત હિંસક આક્રમણની સામે રક્ષણ કરવા છુપાવી રાખેલી કટાર પર અજાણતાં તેનાથી હાથ મુકાઈ ગયો, પરંતુ આ અવિનયી, સ્વચ્છંદી મનાતા યુવાને જે નમ્રતાથી અને આદરથી તેને બોલાવી એનાથી સોફિયાને આશ્ચર્ય થયું. હેલેનાએ સિલ્વેંડરને વિગતવાર સૂચનાઓ આપી રાખી હતી એટલે તેણે આ ધ્રૂજતી સોફિયાને આલિંગન આપવાની ઉતાવળ ન કરી, ન એકાએક આત્મીયતાભર્યા શબ્દો કાનમાં કહ્યા, તે તો સાવ નમ્ર અને શાલીન બનીને તેની આગળ ઘૂંટણિયે પડ્યો. તેની પાછળ ઊભેલા અનુચર પાસેથી એક ખૂબ જ ભારે સુવર્ણમાળા લીધી, જાંબલી રંગનું રેશમી વસ્ત્ર લીધું અને એના ખભા ઉપર એ વસ્ત્ર મૂકવા તથા સુવર્ણમાળા ગળામાં પહેરાવવા અનુમતિ માગી. એટલી બધી નમ્રતાથી અને સુજનતાથી તેણે યાચના કરી કે સોફિયા ના ન પાડી શકી, સ્થિર રહીને તેણે માળા પહેરાવવા દીધી, એ વૈભવી વસ્ત્ર શરીરે નાખવા દીધું. સુવર્ણમાળાના શીતળ સ્પર્શે અને તેની ગ્રીવાને સ્પર્શેલી તેની અંગુલિઓના ઉષ્માભર્યા સ્પર્શે સાવ આછી માદકતાનો અનુભવ કર્યા વિના તે રહી ન શકી. આમ છતાં સિલ્વેંડરે એથી વિશેષ કશું સાહસ કર્યું નહીં; સોફિયાને અકાળે માઠું લાગવાનો કોઈ પ્રસંગ જ ન આવ્યો. પોતાના લક્ષ્યમાં આગળ વધવાને બદલે આ દંભી યુવાને ફરી મસ્તક ઝુકાવ્યું અને અત્યન્ત સંકોચપૂર્વક કહ્યું : 'હજુ તો માર્ગ પરની ધૂળ મારા શરીરે છે એટલે તમારી સાથે ભોજન લઈ શકાય એમ નથી, પહેલાં હું સ્નાનાદિથી સ્વચ્છ થઈ આવું ?' સોફિયા મુંઝાઈ ગઈ, તેણે દાસીઓને બોલાવી સિલ્વેંડરને સ્નાનાગારમાં લઈ જવા કહ્યું. પરંતુ દાસીઓને તો પહેલેથી જ ગુપ્ત રીતે હેલેનાએ સૂચનાઓ આપી જ રાખી હતી એટલે જાણે સોફિયાની આજ્ઞા સમજાઈ ન હોવાનો દેખાવ કર્યો અને ઉતાવળે તેમણે સિલ્વેંડરનાં વસ્ત્ર ઉતારવા માંડ્યાં. જ્યાં સુધી બિશપે આજ્ઞા આપીને એપોલોની સુંદર પ્રતિમા ભંગાવી નાખી ન હતી ત્યાં સુધી નગરચોકને શોભાવતી રહેલી એ સુંદર પ્રતિમાની જેમ તે તો સોફિયા સમક્ષ નિરાવૃત્ત બનીને ઊભો રહી ગયો. દાસીઓએ સૌથી પહેલાં એની કાયાને તેલથી ચોળી, ઉષ્ણ જળમાં એના પગ પખાળ્યા, એ નિરાવૃત્ત, સ્મિત કરી રહેલા યુવાનના કેશમાં નિરાંતે ગુલાબ પરોવ્યાં અને પછી તેને વસ્ત્ર ઓઢાડ્યું. હવે જ્યારે તે એની પાસે નવેસરથી સજ્જ થઈને આવ્યો ત્યારે પહેલાં કરતાં પણ વધુ સુંદર લાગતો હતો. તેની આ મોહક સુંદરતાના પ્રભાવથી સાવ અજાણ સોફિયાએ પોતાની નિર્બળતા માટે પોતાની દૃષ્ટિને જ દોષિત માની અને આત્મરક્ષણનું સાધન તેની પાસે છે જ એની પ્રતીતિ પોતાના વસ્ત્ર નીચે છુપાવેલી કટાર પર હાથ મૂકીને કરી લીધી. આમ છતાં તેનો ઉપયોગ કરવાનું કોઈ નિમિત્ત ઊભું થયું ન હતું. એ બંને યોગ્ય અંતરે બેસીને વાતોએ વળગ્યા - જાણે કોઈ વિવાદસભામાં બે પંડિતો મૈત્રીપૂર્ણ રીતે ઊહાપોહ કરી રહ્યા ન હોય ! જો કે આ બંને સામાન્ય પ્રકારની વાતો કરી રહ્યા હતા; પરંતુ આનાથી સોફિયાને સંતોષ થવાને બદલે અકળામણ થઈ; પાસેના જ ખંડમાં એમના સંવાદો સાંભળી રહેલી હેલેનાને પ્રભાવિત કરવાનો કોઈ અવસર તેને પ્રાપ્ત થતો ન હતો, કોઈ સ્ત્રી પોતાના શીલની રક્ષા કેવી રીતે કરી શકે છે એ વાત સોફિયા તો દેખાડી આપવા માગતી હતી. કારણ કે જો શીલની રક્ષા કરવી હોય તો એના ઉપર પહેલાં તો આક્રમણ થવું જોઈએ. આમ છતાં સિલ્વેંડરે ઉત્તેજિત થઈને અત્યાર સુધી તો કશી જ લાગણીઓના ઝંઝાવાત તેની ઉપર વરસાવ્યા ન હતાં. એ તો સાવ હળવેથી, નિરાંતે એની સાથે ગોષ્ઠી કરી રહ્યો હતો, એની આ ગોષ્ઠીમાં નમ્રતાની આછી આછી લહેરખીઓ ભળતી રહી હતી. પડખેના ખંડમાંથી આવતા વાંસળીના સૂર આ યુવાનના રાતા અને કામુક ઓઠોમાંથી નીકળતા શબ્દો કરતાં વધુ માદક અને ઉત્તેજક હતા. સિલ્વેંડર તો જાણે પુરુષોની મંડળીમાં બેઠો હોય તેમ ભાલાયુદ્ધ અને બીજાં શસ્ત્રયુદ્ધોની વાતો અવિરતપણે કરતો બેઠો.

સોફિયાને લેશમાત્ર શંકા ન આવે એ રીતે તેણે પોતાની દંભી અનાસક્તિ ટકાવી રાખી. સોફિયાએ વિચાર કર્યા વિના જ અતિશય તેજાનાયુક્ત વાનગીઓ આરોગવા માંડી અને નિર્દોષ લાગતી સુરા પીવા માંડી. આ અત્યન્ત સ્વસ્થ યુવાને સોફિયાને તેના સદ્‌ગુણની દૃઢતા પ્રમાણિત કરવા માટે એક પણ અવસર આપ્યો નહીં એટલે તેની અધીરાઈ અને અકળામણ ક્રમશઃ વધતાં ગયાં. હેલેનાને પરાસ્ત કરી શકાય એટલા માટે છેવટે તેણે પોતે અભિમાનને વળ ચડાવી ભયસ્થાનો ઊભા કરી એમનો અનાદર કરવાનો વિચાર કર્યો. પોતાના મોઢામાંથી જે હાસ્ય પ્રગટવા માંડ્યું તે તેને માટે પણ સાવ અપરિચિત હતું; તેને એકાએક માત્ર આનંદ માટે જ પોતાની શય્યા પર કૂદકા મારવાનો વિચાર આવ્યો. આવા તરંગોને અંકુશમાં રાખવાનો તેણે પ્રયાસ ન કર્યો; એ માટે તેને કશો સંકોચ પણ ન થયો; મધ્યરાત્રિ હાથવેંતમાં ન હતી ? કટાર પાસે ન હતી ? કહેવાતો આ કામુક પુરુષ ખડગના મ્યાન જેવો સાવ શીતળ ન હતો ? પોતાની પવિત્રતાનું ભવ્ય રક્ષણ કરવાનો પ્રસંગ પ્રાપ્ત થાય એ માટે તે એની વધુ નિકટ ને નિકટ સરી; પોતાના શીલની દૃઢ પ્રતીતિ કરાવી આપવાની ગર્વીલી ઇચ્છા ધરાવતી આ મૂર્ખ યુવતી દુન્યવી લાભ પ્રાપ્ત કરવા માટે તેની વ્યભિચારી બહેન જે લોભામણી જાળ પાથરતી હતી એ જ જાળ તે પણ અજાણતી પાથરી બેઠી.

પરંતુ કેટલાક લોકો કહે છે કે ઝેરનાં પારખાં કદી નહીં કરવાં. સંઘર્ષ માટે અધીરાઈ બતાવતી આ મિથ્યાભિમાની યુવતી પણ આવું જ પારખું કરવા નીકળી પડી હતી. સોફિયા તો મદ્યથી અને તેના માદક પ્રભાવથી સાવ અપરિચિત હતી, મશાલોમાંથી આવતી સુગંધથી ઉન્મત્ત બનવા માંડી હતી, વાંસળીના ઘેનભર્યા સૂરોથી તે ધીમે ધીમે નિર્બળ થઈ રહી હતી, તેની બધી ચેતના ક્રમશઃ ધૂંધળી થવા માંડી હતી. તેનું હાસ્ય બડબડાટમાં ફેરવાવા લાગ્યું, તેનો ગર્વ ભયાનક કામેચ્છામાં રૂપાંતરિત થયો; એ ઘટના જાગૃતિમાં બની કે નિદ્રાધીન અવસ્થામાં બની, સ્વસ્થ ચિત્તે કે સુરાના પ્રભાવે, તેની પોતાની ઇચ્છાથી કે તેની ઇચ્છાવિરુદ્ધ બની-આનો નિશ્ચિત ઉત્તર કોઈ વિદ્વાન પંચ સમક્ષ પણ આપી ન શકત પણ એ ઘટના બની અને મધરાતના ડંકા બજ્યા એ પહેલાં બની; સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચે આ ઘટના બનવી જ જોઈએ એવું ઈશ્વરે અને તેના પ્રતિસ્પર્ધીએ પણ નિયત કરી દીધું હતું. તેના શિથિલ થઈ ગયેલા વસ્ત્રમાંથી પેલી છુપાવેલી કટાર આરસની ભોંય પર પડી ગઈ. અને છતાં એ થાકેલી, પવિત્ર કન્યાએ કટાર ઉપાડી નહીં, અત્યન્ત નિકટ સરી આવેલા યુવાન પર ઉગામી નહીં; પડખેના ખંડમાંથી રુદનના કે વિરોધના કોઈ ધ્વનિ સંભળાયા નહીં. જ્યારે મધરાતના ડંકા બજ્યા ત્યારે પેલી ભ્રષ્ટ હેલેના દાસીઓ સાથે નવવધૂના કક્ષમાં આવી અને પથારી સામે આતુરતાથી મશાલ ધરીને જોયું; બીજી બહેન પરાજિત થઈને સૂતી હતી; હવે કશાં રહસ્યો ગોપિત રાખવાનાં ન હતાં, કોઈ સંકોચ રાખવાનો ન હતો. દાસીઓએ લજ્જાથી રાતી થયેલી સોફિયાથી પણ વધુ રાતાં ગુલાબ તેમની પથારી ઉપર વેર્યાં. સોફિયા સ્ત્રીસહજ મૂર્ખામીનો આછોપાતળો આભાસ અનુભવવા માંડી. પણ હેલેનાએ પોતાની ભ્રષ્ટ બનેલી બહેનને ઉષ્માપૂર્વક આલિંગન આપ્યું; વાંસળીઓ સૂર રેલાવવા માંડી, ઝાંઝ બજી, ઉદ્ધત દાસીઓ વસ્ત્ર કાઢીને કામદેવની સ્તુતિમાં નૃત્ય કરવા માંડી. મદ્યદેવતાના નાચતાકૂદતા સુભટોએ સુગંધિત વૃક્ષશાખાઓ વડે અગ્નિ પ્રગટાવ્યો અને હાસ્યાસ્પદ બનેલી સાધ્વીની પવિત્રતાને સ્વાહા કરી જતી અગ્નિજિહ્વાઓ લપકવા માંડી. પરાજય સ્વીકારતાં સંકોચ અનુભવતી અને પોતે સામે ચાલીને આ યુવાનને સમર્પિત થઈ છે એ વાત અકળ સ્મિત વડે જણાવવા માગતી આ નવી હટીરા (વારાંગના)ને હેલેનાએ જેવાં ગુલાબ ધારણ કર્યાં હતાં એવાં ગુલાબથી શણગારી; બંને બહેનો પાસેપાસે ઊભી રહી; એક લજ્જા અનુભવતી, બીજી વિજયોલ્લાસ મનાવતી. હેલેના કોણ અને સોફિયા કોણ, કોણ

એતદ્

કહેવાતી પવિત્ર, નમ્ર અને કોણ ઉદ્ધત, વિલાસી એ કોઈ કહી શક્યું ન હોત. સિલ્વેંડરની દૃષ્ટિ વધુ ને વધુ કામુકતાથી એક પરથી બીજી પર અને બીજી પરથી પહેલી પર ફરવા લાગી.

ઉલ્લાસમાં આવી ગયેલા અનુચરોએ મહેલના દ્વાર અને વાતાયનો ખુલ્લાં કરી દીધાં. નગરના કેટલાક ઉત્સવપ્રિય અને આનંદી લોકો આ ધ્વનિથી જાગૃત થઈ ગયા, હસતાં હસતાં અહીં ટોળે વળ્યા અને સૂરજ હજુ તો ઊગ્યો પણ ન હતો તે પહેલાં, નાળાંઓમાંથી પાણી વહી જાય તેમ શેરીઓમાંથી સાધ્વી સોફિયા ઉપર હેલેનાના વિજયના, પવિત્રતા ઉપર અપવિત્રતાના વિજયના સમાચાર પ્રસરી ગયા. નગરના પુરુષો તો દીર્ઘકાળથી સચવાઈ રહેલી આ પવિત્રતા ફંગોળી દેવાઈ છે એવા સમાચાર સાંભળતાવેંત સોફિયા પ્રત્યેના કામજ્વરથી પીડાતા ધસી ગયા અને ત્યાં તેમને ઉષ્માથી આવકાર સાંપડ્યો; જેવી રીતે સોફિયાએ શરીરને રૂપાંતરિત કરી દીધું એવી જ રીતે તેણે પોતાનો આત્મા પણ રૂપાંતરિત કરી નાખ્યો. તે હેલેનાની સાથે જ રહેવા લાગી અને હેલેનાના ઉત્સાહ તથા ઉન્માદની સ્પર્ધામાં ઊતરી. હવે બંને બહેનો વચ્ચે કોઈ સંઘર્ષ અને ઈર્ષ્યા રહ્યાં નહીં. અને બંને એ જ હીન વ્યવસાયમાં પરોવાઈ હતી એટલે એક જ ઘરમાં અને આનંદપૂર્ણ મૈત્રીથી રહેવા લાગી. બંને એકસમાન કેશગુંફન કરતી, એકસમાન આભૂષણો પહેરતી, એક જ પ્રકારનાં વસ્ત્ર પહેરતી; હાસ્યમાં કે પ્રેમાલાપમાં પણ બંને બહેનો લેશ માત્ર ભિન્ન ન હતી એ કારણે કામુક પુરુષો માટે તો એક નવી અને વિલાસી ક્રીડા આરંભાઈ-ચાલો આ દૃષ્ટિપાત - આ ચુમ્બન - આ આલિંગન આપનાર કોણ, પેલી વારાંગના હેલેના કે ભૂતકાળની નીતિવાન સોફિયા? આમ છતાં ભાગ્યે જ કોઈ પુરુષ પોતે જેની પાછળ ધન બરબાદ કરી રહ્યો છે તે વાસ્તવમાં કોણ છે તે શોધવામાં સફળ થતો હતો - એ બંને એક સરખી જ લાગતી હતી - વળી આ ચતુર બહેનો કુતૂહલપ્રેમીઓને મૂર્ખ બનાવવામાં વિશેષ આનંદ લેવા લાગી.

કુટિલતાથી ભરેલા આ વિશ્વમાં જેમ આ પૂર્વે પણ બન્યું હતું તેમ હેલેનાએ સોફિયા ઉપર, સૌન્દર્યે શાણપણ ઉપર, દુર્ગુણે સદ્ગુણ ઉપર, સ્વેચ્છાએ સમર્પિત થનારા શરીરે નિર્બળ અને અહંકારી આત્મા ઉપર વિજય મેળવ્યો. જોબે પોતાના અવિસ્મરણીય પ્રવચનમાં કહ્યું હતું કે આ ધરતી ઉપર દુષ્ટતા રાજ કરે છે અને સજ્જનતા પરાજિત થાય છે, નીતિમાનો હાસ્યાસ્પદ બને છે. આ વાત વળી પુરવાર થઈ. એ સમગ્ર વિસ્તારમાં કોઈ કર ઉઘરાવનાર કે ખેડૂત, કોઈ કલાલ કે શાહુકાર, કોઈ સુવર્ણકાર કે રસોયા, કોઈ ચોર કે ચર્ચ લૂંટનાર પાસે આ બંને બહેનો અન્ય લોકોની વાસનાઓ તૃપ્ત કરીને જે અઢળક સંપત્તિ એકત્રિત કરી શકી હતી તેટલી સંપત્તિ પોતાના વ્યવસાયને પરિણામે ન હતી. હવે તો આ બંને પ્રામાણિક ભાગીદાર બનીને શ્રીમંતોને શોષી લેતી હતી, તેમની ધનસંપત્તિનું હરણ કરી લેતી હતી, જેવી રીતે ઉંદરો અંધારા દરમાં દોટ મૂકે તેવી રીતે સુવર્ણ-રત્નો એમની પાસે આવી પહોંચતાં હતાં. બંને બહેનોએ વારસામાં માત્ર તેમની માતાનું સૌન્દર્ય જ નહીં, પણ તેની વ્યાવસાયિક કુશળતા પણ પ્રાપ્ત કરી હતી, એટલે આ વ્યવસાયમાં પડેલી અન્ય સ્ત્રીઓની જેમ ખોટી રીતે પોતાની સંપત્તિ ઉડાડી ન મૂકી; તેમનામાં વ્યાવસાયિક સૂઝ હતી એટલે સામા પાત્રની યોગ્યતાનો પૂરેપૂરો વિચાર કરીને વ્યાજે નાણાં ધીરવી લાગી; પોતાની સંપત્તિ કેવી રીતે સંવૃદ્ધ કરવી એમાં તે પુષ્કળ નિપુણ હતી કે આ અનીતિથી ઉભરાતા નિવાસસ્થાનમાં જુદા જુદા પ્રકારે નાણાં છલકાવા લાગ્યાં - મુદ્રા રૂપે, હૂંડીઓ રૂપે, સુવર્ણ રૂપે. આ વિસ્તારની કુમારિકાઓ સામે આ બંને બહેનોનું દૃષ્ટાંત હતું એટલે હાથપગ ઘસી નાખીને દાસીકર્મ, સેવાચાકરી કરવા તેઓ ઉત્સુક ન હોય એમાં કશું આશ્ચર્ય ન હતું. આ બંને બહેનો એક સાથે રહેતી થઈ એટલે આસપાસનાં બધાં નગરોમાં વ્યભિચાર માટે તેમનું નગર અત્યંત પ્રસિદ્ધ થઈ ગયું.

આમ છતા એક બીજી પણ કહેવત છે - દુષ્ટતા ગમે તેટલો પ્રયત્ન કરે પણ લક્ષ્ય પામતા પહેલા જ પછડાટ ખાય છે અહીં પણ આ દુર્ગુણનો અત એવો જ આવ્યો વર્ષો વીતતા ગયા તેમ પુરુષોને પણ એકની એક સમસ્યા ઉકેલવાનો કટાળો આવવા લાગ્યો હવે મુલાકાતીઓની સખ્યા ઘટવા લાગી, નિવાસના દીવા વહેલા ઓલવાતા થયા, પીગળતી મીણબત્તીઓને મૂગા દર્પણ કાનમા જે કહેતા હતા તે આ બને બહેનો જ જાણતી ન હતી, આખુ જગત જાણતુ થયુ હતુ ઝાખા પડી ગયેલા તેમના નેત્રો નીચે ઝીણી ઝીણી કરચલીઓ પડવા માડી હતી, મોતી જેવી તેમની ત્વચાની કાતિ ઝાખી પડવા માડી હતી, તેમની સુવાળી ત્વચા શિથિલ થઈ રહી હતી, નિર્દય કાળ પ્રત્યેક પ્રહરે તેમની પાસેથી જે છિનવી રહ્યો હતો તેને ભરપાઈ કરવાના તેમણે બહુ પ્રયત્ન કર્યા, ભ્રમરના ખૂણે વિવર્ણ થઈ રહેલા કેશને રગવાનો મિથ્યા પ્રયત્ન તેમણે કરી જોયો, પ્રત્યેક અનિચ્છનીય કરચલીને હાથીદાત વડે દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, તેમના રગહીન બની ગયેલા ઓષ્ઠોને રગવાનો પ્રયત્ન કર્યો, જે વર્ષોને છૂટે હાથે વેડફી નાખ્યા હતા તે તો પાછા આવવાના ન હતા, યૌવનનુ સૌંદર્ય તેમણે ગુમાવી દીધુ છે એની પ્રતીતિ થતાવેંત એમના ધ્યાનમા એ પણ આવ્યુ કે પુરુષોએ તેમનામા રસ લેવાનુ ઓછુ કરી દીધુ છે તેમનુ યૌવન કરમાઈ રહ્યુ હતુ અને આસપાસની નવયૌવનાઓની દેહલતાઓ પાગરી રહી હતી, દર વર્ષે નવુ યૌવન, નાના નાના સ્તનમડળ, મોહક અલકલટો ધરાવતી આ અક્ષતયોનિ કન્યાઓ પુરુષોના કામાગ્નિને વધુ પ્રજ્વલિત કરતી હતી એટલે નગરની વચ્ચેનો તેમનો મહાલય વધુ ને વધુ શાત થવા માડ્યો, એમના દ્વારના મજાગરાને કાટ ચડવા લાગ્યો, ભાગ્યે જ મશાલો સળગતી હતી અને તેની ગધ પ્રસરતી હતી, તાપણાની કે આ બહેનોની શણગારેલી કાયાની હૂફ મેળવવા કોઈ આવતુ ન હતુ, વાસળીવાદકોના માદક સૂર સાભળવા કોઈ આવતું ન હતુ એટલે કટાળી જઈને તેઓ સોગઠાબાજી રમ્યા કરતા હતા પ્રવેશદ્વારે અતિથિસત્કાર કરવા ઊભેલા દ્વારપાલ પણ હવે વધુ પડતી નિદ્રા લઈ લઈને સ્થૂળ થવા માડ્યા હતા એક જમાનામા ઉપલા ખડમા આ બને બહેનોના મુક્ત હાસ્ય સભળાતા હતા, પણ હવે ત્યા સમય વીતાવવા બીજા કોઈ પ્રેમીજનો આવતા ન હતા, એટલે બંને બહેનો પાસે ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ વાગોળવા સિવાય બીજુ કોઈ મનોરજનનુ સાધન ન હતુ વિશેષ કરીને તો સોફિયા જ્યારે એકલી હતી અને સયમી જીવન ગાળતી હતી તે વેળાના ગભીર અને ભક્તિમય જીવનના દિવસોની સ્મૃતિમા પરોવાયેલી રહેતી હતી, એટલે હમણા અવારનવાર ધાર્મિક ગ્રથોના ધૂળિયા પાન ઉથલાવ્યા કરતી હતી, કારણ કે સ્ત્રીઓનુ સૌંદર્ય કરમાઈ જાય ત્યારે તેઓ જ્ઞાનગ્રથોથી આકર્ષાતી હોય છે આમ આ બને સ્ત્રીઓના આતરિક વ્યક્તિત્વમા ક્રમશ પરિવર્તન આવવા માડ્યુ યુવાનીના દિવસોમા વારાગના હેલેના નિષ્ઠાવાન સોફિયાને મનાવ્યા કરતી હતી હવે સોફિયા વ્યભિચારી જીવન વીતાવ્યા પછી જ્યારે હેલેના આગળ ત્યાગની વાતો કરતી હતી ત્યારે દુન્યવી સુખમા માનનારીમા તેને એક શ્રોતા સાપડ્યો હતો પરોઢના સમયે ગુમ આવજા થયા કરતી હતી આરભમા સોફિયા હળવેથી પોતાના મઠમા જઈ ચઢતી હતી અને ત્યા પોતાના દુષ્કૃત્યોની ક્ષમા યાચતી હતી, પાછળથી હેલેના પણ તેની સાથે જવા લાગી, જ્યારે એ બને બહેનોએ વ્યભિચારી જીવનમાથી પ્રાપ્ત કરેલી સર્વ સપત્તિ એ મઠને કશા પણ બધન વિના આપી દેવાની ઘોષણા કરી ત્યારે અત્યત શકાશીલ લોકોને પણ તેમના પશ્ચાત્તાપની સચ્ચાઈમા શકા ન રહી અને એક પ્રાત કાળે દ્વારપાળ નિદ્રાધીન હતો ત્યારે આ બને સ્ત્રીઓ સાદા વસ્ત્ર પહેરીને, મો ઢાકીને આ ભવ્ય મહાલયમાથી નીકળી તેમના આ સકોચશીલ અને નમ્ર આચરણે અમુક અશે એક બીજી સ્ત્રી - તેમની માતા ની સ્મૃતિ અપાવી પચાસ વરસ પહેલા તે પણ પોતાના

અલ્પકાલીન અને સમૃદ્ધ જીવનનો ત્યાગ કરીને તેના દરિદ્ર જગતમાં, આવી ચઢી હતી. તેઓ અર્ધા ઉઘાડા દ્વારમાંથી સાવધાનીથી પ્રવેશી. દીર્ઘકાળ પર્યંત સમગ્ર વિસ્તારનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરનારા, અમર્યાદ વિલાસિતાનું પ્રદર્શન કરતા જીવનનો ત્યાગ કરીને તે આવી હતી. હવે તેમણે સ્વીકારેલો વિકલ્પ કોઈ જાણી ન જાય એટલા માટે તેમણે પોતાનાં મુખ ઢાંકી દીધાં હતાં; અને એ રીતે જગતથી અજ્ઞાત રહીને પોતાનું શેષ જીવન નમ્રતાથી જીવી શકે. એવું કહેવાય છે કે તેઓ પાછળથી, જ્યાં તેમના મૂળકુળ વિશે કોઈને કશી જાણ ન હતી એવા દૂર દૂરના પ્રદેશમાં ચાલી ગઈ હતી; ઘણાં વર્ષો અજ્ઞાતવાસમાં વીતાવ્યા પછી તેમનું મૃત્યુ થયું - પણ કોઈ નિશ્ચિતતાથી આ વાત કહી શકે એમ ન હતું. વળી તેમણે મઠમાં દાન આપી દીધેલી સંપત્તિ - સુવર્ણ અલંકારો, મુદ્રાઓ, હીરામાણેક, હૂંડીઓ-એટલી બધી વિપુલ હતી કે એક નવો મઠ, નવું રુગ્ણાલય ઊભું કરવાનો નિર્ણય કરવામાં આવ્યો - એ ભવ્ય મહાલય નગરનું ભૂષણ બની શકે, એક્વિટેનિયા પ્રાન્તમાં એ મહાલયની તોલે કશું આવી જ ન શકે. ઉત્તરના એક સ્થપતિએ યોજના ઘડી કાઢી; વીસ વર્ષ સુધી રાત-દિવસ સલાટોએ, કડિયાઓએ કામ કર્યું. જ્યારે આ મહાલયનું બાંધકામ પૂરું થયું ત્યારે બધા મંત્રમુગ્ધ થઈ ગયા. ખુલ્લા આકાશની સામે કકરા પથ્થરમાંથી કોરી કાઢેલો, ઊંચો, પરંપરાનુસારી ચોરસ મિનારો અદ્ભુત ન હતો. ના રુગ્ણાલયની ઉપર બે પાતળા, ઊંચા, સુંદર રીતે કોરી કાઢેલા મિનારા - એક ડાબે અને બીજો જમણે - આકારમાં, પ્રમાણમાં, સુંવાળા પથ્થરમાંથી કોરેલા - બધાને મુગ્ધ કરી ગયા; પહેલે જ દિવસથી લોકો તેમને 'બે બહેનો' તરીકે ઓળખતા થયા. કદાચ બંને વચ્ચેના બાહ્ય સામ્યને કારણે લોકોએ એવું નામકરણ કર્યું હશે. કદાચ લોકો ભૂતકાળનાં વર્ષોમાં, સૈકાઓમાં બની ગયેલી કોઈ અવિસ્મરણીય ઘટનાની સ્મૃતિ ટકાવી રાખવા માગતા હશે; દુન્યવી જીવનની, સમાન અને છતાં અસમાન એવી બહેનોના હૃદયપરિવર્તનની કથા વિસરાઈ જવી ન જોઈએ એવું પણ લોકો માનતા હશે. અમે જે દારૂ પી રહ્યા હતા તેની કદાચ અસર હેઠળ એ અગ્રણી માણસે મધરાતે ચાંદનીમાં મને જે વાર્તા કહી સંભળાવી એ રીતે જોતાં એ વાર્તા વિસરાઈ તો ગઈ જ ન હતી.

૧૨-૭-૯૩

આસ્વાદ એક અનવદ્ય સંરચનાનો

રાધેશ્યામ શર્મા

એક કાવ્ય

આ
વહાણમાં રોજ રાતે
એક સાપ ફરે
આખી રાત
ભંડકિયાનો સામાન રફેદફે કરી
હાથમાં
સાણસો પકડી
મટકામાં તેને પૂરવા દોડધામ કરી મૂકું.
પણ
નજર સામે હોવા છતાં
એ પકડાતો નથી
ક્યારેક તો
થરથરતા હાથમાંથી સાણસો પણ
પડી જાય
વહેલી સવારે
લાલ આંખે
તરડાયેલા શ્વાસે
કળતરિયાળા પગે
પથારી સુધી પણ પહોંચી શકાતું નથી.

હથેળીમાં લીલાં ચાઠાં સાથે
દરિયાને
હટાવતો
હડસેલતો
હાંફતો
ઊંઘરેટી આંખે આગળ વધુ...

- નીતિન મહેતા

(ગુજરાતી કવિતાચયન ૧૯૯૧)

મથાળું 'એક કાવ્ય' વાંચીને થાય કે આમ શાહી બગાડવી વ્યર્થ નહિ ? ગુલામમોહમ્મદ શેખ શીર્ષકનો શિરચ્છેદ કરી કાવ્યવ્યાપારમાં પ્રવર્તતા. કવિએ મથાળું ના બાંધ્યું હોત તો પણ સુજ્ઞો સમજી જાત કે નીચેની રચના શું છે, કૃતિ કેવી છે.

કૃતિપ્રવેશ કરતાં જ ખ્યાલ આવી જાય છે કે તથ્ય-દૃશ્ય પ્રસ્તુત કરવા સાથે સાથે જ કશુંક સાધારણ નહિ એવું ઘટી રહ્યું છે.

એક શબ્દથી સંભૃત કે વધુ શબ્દોની રચાયેલી પંક્તિ કર્તાના ઉક્તિ-વૈચિત્ર્યને પદે પદે પ્રત્યક્ષ કરાવતી જાય છે.

શબ્દની વર્ણછટા, શરૂમાં સ્થૂળ ઘટના અને આગળ ઉપર કર્તાની આંતરિક સ્થિતિ અને ગતિ પર પ્રકાશ પ્રક્ષેપ કરે છે.

રચનાનું પ્રથમ પદ, પ્રારંભિક વર્ણ 'આ' ભાર દઈ મુકાયો છે જે અનુવર્તી પંક્તિઓ 'વહાણમાં રોજ રાતે / એક સાપ ફરે'ની ઘટનાનો પરિપ્રેક્ષ્ય સ્પષ્ટ કરે છે.

ભૂમિ પર નહિ, વહાણમાં. સ્થળે નહિ, જળે, વહાણમાં રોજ રાતે એક સાપ ફરે. આડેતેડે અવારનવાર નહીં. રોજ રાતે. સાપ 'ફરે'. (જે ક્યારે વીફરે તે કહેવાય નહીં.)

જમીન પર હોય તો ઘર બહાર આવી જાઓ. જળમાં વિહરે વહાણ અને વહાણમાં રોજ રાતે ફરે એક સાપ પ્રતિ દિન, પ્રતિપળ ભીતિની માત્રા વધતી જતી હોય ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે શું કરો ?

વહાણ દ્વારા જળ સૂચવાયું અને પછી 'આખી રાત ભંડકિયાનો સામાન રફેદફે કરી' કાવ્યનાયક સાણસો પકડી મટકામાં સાપને પૂરવા દોડધામ કરી મૂકે છે.

શરૂની આઠ લીટી સીધીસાદી રીતે એક ઘટના ચીંધે છે. પણ એમાં અનિવાર્ય કટોકટી, ભીતિનું દબાણ અને એમાંથી છુટકારો મેળવવાની પ્રવૃત્તિ કોઈ અન્ય દિશાનો સંકેત પણ સૂચવે.

પાણી પ્રવાહી એમાં વહાણ જે પોતે હાલકડોલક મોજાંની થપાટો સાથે થાય એ બાબત પોતે મનુજ ચિત્તની નિશાસ્થિત દિશા નથી નિર્દેશતી ?

રાતે રોજ, એક સાપ ફરે તે સાપ પણ નાયકની જ આદિમ અજ્ઞાત ચેતનાનું પ્રતિનિધિપ્રતીક લાગે, કેમ કે ભંડકિયા - ચૈતસિક ભૂગર્ભસ્થાનમાંથી સાણસા વડે બુદ્ધિકૌશલપૂર્વક મટકામાં સાપ પૂરવાની વાત છે. સાપને પૂરવા જે રીતે નાયક 'દોડધામ કરી મૂકું' કહે છે ત્યારે કશુંક સંગોપિત બહાર ધસી જઈ રહસ્યનો વિસ્ફોટ ના સર્જે એવો ડર પણ ઝળુંબેલો અનુભવાય.

જાણે કોઈ પ્રેત હોય નહિ સાપ, એમ નજર સામે હોવા છતાં પકડાતો નથી. સાપનું પ્રતીક

નિશ્ચિત રહસ્ય નિર્દેશતું નથી એમા જ સમગ્ર વ્યાપારની રસક્ષમતા છે નજર સામે, આખ આગળ જ છે પણ પકડાતો નથી કેમ કે પકડાય એવો પણ નહીં હોય

અનિશ્ચિત ડર, નિશ્ચિત ભીતિ કરતા ભીષણ લાગે આના લીધે થરથરતા હાથમાથી સાપ પકડવાનુ સાધન સાણસો પણ પડી જાય છે

આખી રાત તો આવી વીતી સાપ સાણસામા ના પકડાઈ આવવાની બીક સાથે

એવી સુવાળી છટકિયાળ વસ્તુ વહાણના ભડકિયામા છુપાયેલી ગુપાયેલી છે છતા નાયકની પહોંચ બહાર છે આમ ને આમ સવાર થાય વહેલી

સર્પગ્રહણની વિફળતાના કારણે ઉજાગરાયેરી લાલ આખ, તરડાઈ તૂટી જતા શ્વાસ અને કળતરિયાળા પગ સાથે ભડકિયાના-નાના ભોંયરાથી ઉપર આવી પોતાની પથારી સુધી નાયક પહોચી શકતો નથી શાતા કે વિશ્રામ ક્યા છે એના નસીબમા !

સાદોસીધો અર્થાનુવાદ કરતા અહીં છેલ્લી છ પંક્તિઓ આગળ આવતા જ કવિ આપણને ચોંકાવે છે, અચાનક કેવી રીતે ?

અહીં સુધી સાપ સાણસામા ના આવ્યાની નાકામયાબીને જ પ્રમાણી ચૂકેલા આપણે ગોથુ ખાઈ ગયા બાકી ઉપર ત્રીજા સ્તબકમાં 'તરડાયેલા શ્વાસ' 'લાલ આખ' અને 'કળતરિયાળા પગ' કશુક બન્યાના ઈંગિત અર્પતા જ હતા કવિતાસુદરીના ઈશારા ન પકડીએ તો કેવો મધુરો ફાટ થાય ! પણ ના ગ્રહાયેલા ઈંગિત ઓચિતા ઝળકી જાય એનો આકસ્મિક આહ્લાદ પણ કાવ્યાનન્દમા અનોખો ગુમાવેલી જણસ પાછી આખે અતરે ચઢે એ પ્રાપ્તિ અધિક રસપ્રદ નહીં કે ?

છેલ્લો સ્તબક પ્રત્યક્ષ કરાવે છે નાયકને 'હથેળીમા લીલા ચાઠા સાથે '

સર્પને ભડકિયામાથી પકડવા ગયેલા નાયકને તો સાપ દંશ દઈ ગયો છે લીલા ચાઠા એનો તાજો પુરાવો રચનામા અહીં સુધી દરિયાનો ઉલ્લેખ નહોતો તે આ ક્ષણે થતા જ દરિયો એટલે કેવળ દરિયો એવો અભિધાર્થ અહીં નિર્વાહ્ય નથી એક એક પક્તિ એક એક વીચિમાલા ના હોય એમ પૃથક્ પૃથક્ છુટ્ટી કરી છાપી છે

દરિયાને

હટાવતો

હડસેલતો

હાંફતો

ઊંઘરેટી આખે આગળ વધુ

લીલા ચાઠાધારી નાયક, માત્ર દરિયાને જ નહિ, પરતુ જીવન અને ખાસ તો મૃત્યુને હટાવતો, હડસેલતો, હાંફતો, યુલિસિસની પેઠે આદિમ પૂર્વજ સર્પને શોધવા જતા દંશ પામેલો ઊંઘ અને ઘેનભરી આખે ગતિ કરી રહ્યો છે

નાયકનુ કશુ ઉજ્જ્વળ ભવિષ્ય ? માત્ર આટલુ જ સિન્ધુમા બિન્દુવત્ આશ્વાસન કે ઊંઘરેટી આખે પણ નાયક આગળ વધવાનો વૃત્તાત આપી શક્યો

કવિશ્રી નીતિનને અભિનદ્યા વિના નહિ રહેવાય તેમની અનવદ્ય રચના માણ્યા બાદ લાગ્યુ કે A poem is a conscious dream unconsciously constructed

અમદાવાદ, ૨૮-૭ '૯૩

એતદ્

ગ્રંથસમીક્ષા

શિરીષ પંચાલ

('ભીલલોક મહાકાવ્ય' : રાઠોડ વારતા' : સં. ડૉ. ભગવાનદાસ પટેલ, ૧૯૯૨. પ્રકાશક લેખક પોતે. કે. ટી. હાઈસ્કૂલ, ખેડબ્રહ્મા (જિ. સાબરકાંઠા) ૩૮૩૨૫૫. પૃ. ૪૪૬, મૂલ્ય : રૂ. ૧૪૫/-)

ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના અધ્યયનમાં કેટલીક નવી દિશાઓ ઊઘડી રહી છે, તેમાં નૃવંશશાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિ-સમાજવિદ્યા અને સાહિત્ય વચ્ચેના આંતર સંબંધોનો સમાવેશ થવો જોઈએ. અત્યાર સુધી પરદેશી મૉડેલોને આધારે આગળ વધતા હતા કારણ કે આપણી પાસે એવી કશી સામગ્રી ન હતી એટલે અસહાય હતા. પરંતુ હવે આદિવાસી સાહિત્યસંસ્કૃતિને લગતી ઘણીબધી સામગ્રી ધીમે ધીમે ઉપલબ્ધ થઈ રહી છે. અત્યાર સુધી આમેય આદિવાસીઓ ઉપેક્ષિત રહ્યા હતા. વાસ્તવિકતા તો એ છે કે દલિતપીડિતો કરતાં પણ વધુ શોષણ આ પ્રજાનું થયું છે. જે દલિતો અવારનવાર પોતાની ઉપેક્ષાની વાતો છાપરે ચઢીને કરતા હોય છે તેઓ ભાગ્યે જ આદિવાસીઓને થતા અન્યાયની વાત કરતા હોય છે.

ભીલલોકના મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવાયેલ 'રાઠોડવારતા', 'અરવલ્લીની વહીવાતો', 'અરવલ્લીની આસ્થા' જેવાં પુસ્તકોને આધારે કહી શકાય કે શિષ્ટ સાહિત્ય, દલિત સાહિત્ય કરતાં પણ આ સાહિત્યમાં કેટલીક વખત વધુ સામર્થ્ય, વધુ સમૃદ્ધિ જોવા મળે છે. પણ આ ક્ષેત્રમાં બહુ ઓછા લોકો કામ કરી રહ્યા છે અને એમનાં કામની ઉપેક્ષા પણ થાય છે. ધંધાદારી પ્રકાશકો તો આ સાહિત્યને સ્પર્શવાના નહીં, ગુજરાતની સંસ્થાઓને પણ આમાં રસ ઓછો. હસુ યાજ્ઞિકે અન્ય વિદ્વાનોના માર્ગદર્શન હેઠળ ખૂબ જ ઉત્સાહથી ગુજરાતની બધી જ આદિવાસી જાતિઓ ઉપર પુસ્તકશ્રેણીની યોજના છેક ૧૯૮૨માં તૈયાર કરી હતી અને છતાં સરકારી તંત્રમાં અટવાઈ ગઈ. આવી સ્થિતિમાં કામ કરતા માણસોનો ઉત્સાહ ભાંગી પડે એ સ્વાભાવિક છે અને છતાં ભગવાનદાસ પટેલ હિંમત હાર્યા વિના ગાંઠના પૈસે પણ આ પ્રવૃત્તિ કરતા રહ્યા છે.

'રાઠોડ વારતા' એક રીતે તો રાજસ્થાનના પાબુજીના પવાડાનું રૂપાંતર છે. બનાસકાંઠા - સાબરકાંઠાના ડુંગરી ભીલ આદિવાસીઓ અને સરહદે આવેલા રાજસ્થાનની આદિવાસી પ્રજાઓ

વચ્ચે સાહિત્યસંસ્કૃતિનાં સંમિશ્રણો થતાં જ રહ્યાં. ભગવાનદાસ પટેલ ખેડબ્રહ્માના ખેડવા ગામના તથા અન્ય વિસ્તારોના સતત સંપર્કમાં એક વરસ રહ્યા, ખેડવા ગામના ગમાર નાથાભાઈ ભુરાભાઈ તથા સહાયક ગાયિકા સ્વ. સાંકળીબહેનના મોઢે ગવાયેલી આ વારતાની ૪૫ કૅસેટ ઉતારી અને એને મુદ્રિત સ્વરૂપમાં 'રાઠોડ વારતા' તરીકે રજૂ કરી.

આ આદિવાસીઓમાં વેર લેવાની અતૂટ પરંપરા ચાલી આવી છે. જ્યાં વેર વાળવામાં આવ્યું હોય ત્યાં પથ્થરના ઢગલાને લોહીથી ભીંજવી ઢોલ-તંબૂર સાથે ભજનવારતા માંડવામાં આવે. ગદ્ય-પદ્ય બંને માધ્યમમાં ચાલતી આ વાર્તામાં પ્રબંધ, પદ્યવાર્તા, લોકવાર્તાનાં લક્ષણો જોવા મળે છે. જે ભજન ગાય છે, કથા કહે છે તે સાત-સાપ કહેવાય છે, રાગમાં સાથ આપનાર બાલિયો અને વારતામાં હોંકારો પુરાવનાર હોંકારિયો કહેવાય છે. આખી કથા મધ્યકાલીન આખ્યાનની જેમ રજૂ થતી હોય છે, કથા રજૂ કરનારમાં સંગીત, નૃત્ય, અભિનય, કથનશક્તિની ખાસ્સી જાણકારી હોવી જોઈએ. કથાનો કેટલોક દોર હોંકારિયાના હાથમાં અર્થાત્ શ્રોતાના હાથમાં હોય છે. કથાની રજૂઆત વેળાનું વાતાવરણ ધાર્મિક હોય છે. આમ આ બધાં પરિબળો આ સ્વરૂપને પ્રભાવિત કરતાં રહે છે. ત્રણસો પૃષ્ઠોથી વધુ પૃષ્ઠોમાં રજૂ થયેલી વાર્તાનો આરંભ જુઓ :

'તો મહરાઝ. હા રે. મહારાઝ રે ધન ધરી ધન મસ્કલ (મસ્તક) મોટો વાર. હારે એકાદનરી વારતા બોલે. હા ને ભરી સપા હોંબળે. હારે મહરાઝ રે સતપુગની વારતા. હા. ને કળજુગનાં મૉનવી. હારે સતિયાંની વારતા વોસિયેં. હા ને ભરી સપા હોબળે.'

અહીં વાર્તા કહેનાર અને સાંભળનાર વચ્ચે આ પ્રકારે તાદાત્મ્ય સધાતું જાય છે, વચ્ચે વચ્ચે ભજનો આવતાં હોવાને કારણે કથાકારને આરામ મળે એ ગણતરી પણ ખરી. ડૉ. ભગવાનદાસ પટેલનો પુરુષાર્થ દાદ માગી લે એવો છે; આદિવાસી બોલીમાં જ આ બધાનું લિપ્યંતર કરીને અહીં રજૂ થઈ છે. કથા પહેલાંનાં સો પૃષ્ઠોમાં સારાંશ આપવામાં આવ્યો છે અને કથા અન્તે શબ્દસૂચિ આપી છે. થોડો લોભ થાય કે સારાંશને બદલે અનુવાદ જ આપ્યો હોત તો ! પણ થોડી ધીરજ રાખીને મૂળ વાંચીએ તો વાંધો ન આવે.

આ આખી કથા માત્ર વાર્તારસ માટે કોઈ વાંચવા માગે તો પણ ખૂબ જ રસ પડે એ પ્રકારની છે : બે જુદા જુદા રાજવંશ છે, ગુજરિયા ગઢમાં ધાંધલ અને જાપેરિયા ગઢમાં કાળુ; દુકાળને કારણે કાળુ ધાંધલ રાજાને ત્યાં આશ્રય લે છે. આ પૂર્વભૂમિકા સ્થપાઈ. હવે ગુજરિયા ગઢના એક માળી દંપતીની ગરીબી દૂર કરવાનો ઉપાય મહાદેવ સ્વપ્નમાં આવી બતાવે છે. ફૂલની ખેતી કરવી અને પહેલો હાર મહાદેવને ચઢાવવો. પણ માળણ મહાદેવને વિસારે પાડી રાજાને હાર આપે છે. પરિણામે સૂવરનું રૂપ લઈ ભગવાન બાગ ઉજાડી નાખે છે; રાજા સૂવરને મારવા જાય છે પણ એ તો માયાવી એટલે ઘોર જંગલમાં લઈ જાય છે, સૂવરને માર્યા વિના રાજ્યમાં પગ નહીં મૂકવાની પ્રતિજ્ઞા, રામ ભૂખ્યોતરસ્યો મંદિરમાં આશ્રય લે છે અને ત્યાં જ રહી પડે છે; બાર વરસના તપ પછીય મહાદેવ રીઝતા નથી પણ એક શિકારી શિવલિંગ ઉપર મહુડાં ચડાવે અને એના પર મહાદેવ પ્રસન્ન થાય; ક્રોધે ભરાયેલો રાજા કમળપૂજા કરવા જાય છે ત્યારે શંકર પ્રસન્ન થાય છે; રાજા વરદાનમાં પત્ની માગે છે. મહાદેવ મધરાતે સ્નાન કરવા આવતી અપ્સરા પામવાનો માર્ગ દેખાડે છે અને સૌથી કદરૂપી અપ્સરા જ પસંદ કરવી એવી સ્પષ્ટ આજ્ઞા; રાજા ભારે સંયમ રાખી કદરૂપીને પસંદ કરે છે અને એ નીકળે છે સર્વાંગસુંદર હીરાપથ, એને લઈને રાજા બાર વરસે નગરમાં આવે છે અને નવી રાણી રાતોરાત સખીઓની મદદથી મહેલ ઊભો કરે છે અને જતે દિવસે ચાર સંતાન,

એતદ્

પાબુજી, ચાંદોજી નામના બે કુંવર અને દેવલ અને તેમા કુંવરીઓ. બાર વરસે રાજાને જૂની રાણી સાંભરી પણ હીરાપથની ચેતવણી હતી – જો મારો ભેદ ખોલ્યો તો હું સ્વર્ગે પાછી જતી રહીશ. પણ જૂની રાણી વાત કઢાવે જ છે પરિણામે હીરાપથ સ્વર્ગે સંચરી ગઈ. નમાઈ બહેનોને ભાઈઓ હીંચોળે છે અને છાની રાખવા વચનો આપે છે – પહેરામણીમાં આ આપીશું, તે આપીશું. પણ આ પહેલાં ગુજણિયા અને જાયેરિયા ગઢ વચ્ચે સૂવરના શિકારની બાબતે વેર બંધાઈ ચૂક્યાં છે. અને આ વેર શમાવવા પાબુજી અને ચાંદો પોતાની બહેનોને જાયેરિયાના કુંવરો જેંદરા – મેંદરા સાથે પરણાવે છે. પણ વેરની આ કથા છે એટલે વળી કોઈક રીતે એ યુદ્ધકથા બનવી જોઈએ. પાબુજીએ પરણાવેલી તેમા અને એની સાસુ વચ્ચે કોનાં પિયરિયાં સમૃદ્ધ અને શૂરવીરનો વિવાદ થાય છે, વહુ બહુ વારે છે પણ મમતે ચઢેલી સાસુ માનતી નથી, બહેનનું મામેરું લઈને આવેલા પાબુજી અને ચાંદોજીને પડકારે છે – હિંમત હોય તો મારા ભાઈઓનાં માથાં વાઢી લાવો અને મારી ભાભીઓના ખોળામાં એ માથાં મુકાવીને અહીં લાવો; છેવટે એમ કરવાની બંને ભાઈઓને ફરજ પડે છે – આમ વેર વધતાં જ જાય છે. ફરી એક વખત જેંદરો ગુજણિયા ગઢમાં જઈ પાબુજીના માનીતા સૂઅરને મારી નાખે છે, પણ બનેવી છે એટલે પાબુજી જીવનદાન આપે છે. પણ ઘેર જઈ પત્ની તેમાને વાત કરે છે એટલે તેમાને જૂની પહેરામણીનું વચન યાદ આવે છે. થોડા વખત પછી જેંદરો ગુજણિયા પર ચઢાઈ કરવા જાય છે પણ પાબુજી તો લગ્ન કરવા ગયેલો એટલે તેનો સાવકો ભાઈ જીવ બચાવવા જેંદરાને પોતાના બીજા ભાઈ ભીમ અને તેના સાથી ચારણોની જગ્યા બતાવે છે; નશામાં ચૂર બનેલા ભીમને અને સાતસો ચારણોને જેંદરો મારી નાખે છે; વિધવા બનેલી દેઓલ રડતી કકળતી ફેરા ફરી રહેલા પાબુજીને વીતકકથા કહે છે; અધૂરા ફેરે પાબુજી કટાર કાઢે છે, તેનો તેજલિસોટો કન્યાના ઉદરમાં પ્રવેશે છે; પાબુજી અને ચાંદો જેંદરાનો પીછો કરે છે; એના સરદારોને મારી નાખે છે પણ જેંદરાને જીવતદાન આપે છે; અપમાનિત થયેલો જેંદરો વળી પાછો સુલેહ કરવા જાય છે, દારૂ પીવડાવી પાબુ-ચાંદાને મારી નાખે છે. પાબુજીની પત્ની સતી થાય છે પણ સતી થતાં પહેલાં સાત માસનો ગર્ભ દેઓલને સોંપે છે, ઝળરો કુંવર મોટો થાય છે અને કોઈ ડોશીના મહેણાથી છંછેડાઈ બાપનું વેર લેવા જેંદરાના રાજમાં જાય છે; પિયરિયાના વિનાશમાં નિમિત્ત બનેલી તેમા સામે ચાલીને ભત્રીજાને વેર વાળવામાં મદદ કરે છે અને ઝળરો કુંવર જેંદરાને મારી નાખે છે.

જોઈ શકાય છે કે આખી વારતા અદ્‌ભુત-ભયાનક રસથી ભરેલી છે અને આપણી પરંપરાગત લોકવાર્તા-કથાસરિત્સાગર પરંપરાથી પણ કથનરીતિને કારણે જુદી પડી જાય છે. વળી અહીં વચ્ચે વચ્ચે ભાવશબલતાનાં પણ સારાં એવાં સ્થાનો જોવા મળે છે. દા. ત. રીસાયેલી દેઓલ પતિનું ઘર છોડીને એકલી રહે છે ત્યારે એનું વર્ણન કરે છે; અર્વાચીન ગુજરાતીમાં જ અહીં ચાલતી કલમે અનુવાદ કરી જોઈએ એટલે કથનરીતિનો પણ વધુ ખ્યાલ આવી શકશે.

'હાં રે મહારાજ ! સૂવાના વેળા વખત થયાં હાં ને દેવોલ આવે. હાં રે ઢોલિયામાં કેવી બેસે ? હાં રે ફૂલોના ઢગલામાં બેઠી. હાં હાં રે ફૂલડાંના ઢગલામાં બેઠી... હાં રે અત્તરના છંટકાવ થાય; કસ્તુરીના ભભકા ઊઠે... હાં ને છોરીઓ (દાસીઓ) વીઝણ વાયરા ઢોળે. હાં રે ભમ્મરિયા ઢોલિયે ફૂલોના ઢગલામાં સૂતી... હાંરે સૂતી રે સૂતી મીઠી મીઠી નીંદ... હાં રે મહારાજ, મીઠી મીઠી ઝીણી ઝીણી ઘોર (નીંદ) લે છે. હા રે આગલી અગાળું પાછલી પસાળું રાત થાય. હા ને બાઈને 'સપનું આવે. એ સપનામાં આવે રે ભવાની જોગણી. હા રે મહારાજ ભવાની જોગણી વાત કરે : બાઈ, કેમ સૂતી રે નીંદર ઘોર? હાં ને સૂતાં વેંત નીંદ કેમ આવી? હા ને પડી તૂટી રે માટી-બેરાની જોડ... હા રે તારો આદમી મરાઈ ગયો... હાં તે તું તો આદમી વગરની થઈ... હા રે મહારાજ,

ભવાની જોગણી વાત કરે હા ને એવામા તો બીજુ સપનુ આવે એ સપનુ ભેજુ ને ભેજુ આવે હા રે સપનામા આવે રે ઘરનો રાજા   હા રે ભીમડો સપનામા આવ્યો   હા રે એક જ ઢોલિયામા બે જણ સૂતા ! હા રે તારા સમ મારા સમ કરે   દાન (દાવ) સરે દાન ઊતરે   હા રે ઢોલિયામા માથે રમતો માડી હા રે ભીમડો છાતીઓ ને માથે રમત કરે ! હા રે સપને વાતો કરે હા રે સપનામા બાઈ રમે '

અહીં કરુણ અને શૃંગારની ભાવશબલતા જ માત્ર નોંધપાત્ર નથી પરતુ સ્ત્રીની સવેદના પણ સૂક્ષ્મ રીતે આલેખાઈ છે, સામાન્ય રીતે સ્ત્રીની દૃષ્ટિએ જાતીય આવેગોના ચિત્રણો ભાગ્યે જ જોવા મળે છે, જાણે સ્ત્રી માત્ર નિષ્ક્રિય, જડ હોય છે એવી જ રજૂઆત કરવામા આવે છે આ સજોગોમા આદિવાસી સસ્કૃતિ આવા કશા વિધિનિષેધો વિના ભાવની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ કરી શકી છે

આ ગ્રથ પ્રાચીન સસ્કૃતિ, સાહિત્ય, નૃવશવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રોને આવરી લે એ પ્રકારનો છે હજુ વધારે ઊડે જઈશુ તો કથન રીતિ, ચરિત્રચિત્રણ, સર્જનાત્મક ભાષાની સકુલતાઓ કેવી રીતે પ્રગટી છે એ પણ ધ્યાનમા આવી શકે ભગવાનદાસ પટેલે ઉપેક્ષિત સાહિત્યપરપરાઓ, કઠ્ય પરપરાઓ પ્રત્યે આપણુ ધ્યાન મૂગા રહીને દોર્યું છે એ પણ નોધવુ રહ્યુ



('ડુંગરી ભીલોનો ગુજરાનો અરેલો' ઑ ભગવાનદાસ પટેલ ૧૮૯૩ પ્રકાશક લેખક પોતે જામળા, તા હિંમતનગર ૩૮૩ ૦૧૧ પૃ ૩૦૩, મૂલ્ય ૧૨૫/)

અરેલા એટલે કઠસ્થ લોકગીતો ઉત્તર ગુજરાતના આદિવાસીઓમા દિવાળીની રાતે અરેલા ગાવાનો વિધિ પ્રચલિત છે નોરતા શરૂ થાય ત્યારથી કાર્તિકી પૂનમ સુધી આ ગીતો ગવાય સ્ત્રીઓ આ ગીત ગાતી નથી એટલે પુરુષો સ્ત્રીઓનો, દેવીઓનો વેશ લે છે ગીતની સાથે સાથે જ નૃત્ય કરી રહેલા ગાયક કોઈ પણ હિસાબે પોતાની ગતિ ટકાવી રાખવા માગે છે પણ અરેલા માત્ર ગીત નથી, કથાવાર્તાનુ તત્ત્વ પણ એટલી જ પ્રબળ માત્રામા છે આ ગેય પદ્ય પરફોર્મન્સના ગદ્યરૂપાંતર પરથી પણ મૂળની સમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આવી શકે એમ છે આ પ્રકારના બધા ગ્રથોને આધારે સમગ્ર ગુજરાતની આદિવાસી બોલીઓનો શબ્દકોશ શાતિભાઈ આચાર્ય જેવા કરી શકે

૧૯૮૩માં આ અરેલાનુ ધ્વનિમુદ્રણ કરવામા આવ્યુ હતુ આવા અરેલા બાર છે પણ સપાદકને આર્થિક સહાય ન મળી એટલે માત્ર ત્રણ જ અરેલાનું ધ્વનિમુદ્રણ થઈ શક્યુ ગુજરાત રાજસ્થાનની સરહદે આવેલા બહેડિયા ગામમા અરેલાના સમર્થ ગાયક છવાભાઈ ગાતી વખતે ચરિત્ર બની જાય એવુ તાદાત્મ્ય ધરાવે છે આવી દીર્ઘ સમૃદ્ધ પરંપરા પલટાતા જતા સમયમા ટકી શકે એવી સ્થિતિમા નથી એના પ્રત્યેની ઉપેક્ષા આ ગાયકને પણ ખાસ્સી વિક્ષુબ્ધ કરે છે તેમના જ શબ્દોમા મારા હરદામા તો વેંણ લખા બાર સૉપરા પરા હેં, બાર અરેલા ઝોણ્ણુ, બાર મઈના ગાઉ ને નાસુ એતરુ બણુ મારા હરદામા હે ઝગ્ગી (જિંદગી)મા બાર બાયલીનો તણી ન મારે મૂળો (ઘણા) સૈંયા હેં ન મૂળો કળા ઑણ્ણુ પૉણ મારા વડા દીકચ રાયસદા સવાય મારી એક પૅણ કળા માર સૈંથા નેં હીખા ઑ તો નાસ્સ ન ગાયા વેણા સ મરી ઝાવાના વેણ તન પાઈ ગણુ તો પાઈ (ભાઈ) ન તરમનો સૈંયો ગણુ તો સૈંયો, શુ માર સૉપરી બણાવવાનો ન ઉ અમ્મર થાઈ ઝાવાનો !' જો આદિવાસી પરપરાની જ આ હાલત હોય તો સભ્ય સસ્કૃતિ વળી આના પ્રત્યે ધ્યાન આપે જ શા માટે ?

એતદ્

લગભગ બસો પૃષ્ઠમાં સમાવાયેલા આ અરેલાની કથાનું ગદ્ય રૂપાંતર પણ સાથે સાથે આપવામાં આવ્યું છે. એ ઉપરાંત દીર્ઘ પ્રસ્તાવનામાં અરેલાનો સમગ્ર ધાર્મિક, સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ પણ આપવામાં આવ્યો છે, સાથે એ ગાવાની, રજૂ કરવાની આખી પદ્ધતિ વ્યવસ્થિત રીતે સમજાવવામાં આવી છે. વાસ્તવમાં તો હવે આ આખી રજૂઆતની વીડિયો પણ ઉતારી શકાય અને એ રીતે એને સાચવી શકાય, પણ એની જીવંતતા (ઉતારતી વખતે ગાયકો, વિધિમાં ભાગ લેનારા સભાન બને એ કારણે) ઘટી જવાની એક શક્યતા રહેલી છે. દિવાળી વખતે જે બાર અરેલા ગવાય છે તેમાં 'ગુજરાંનો અરેલો' એક છે. અરેલાના બે મુખ્ય પ્રકાર દેવિયાવાળાના (દેવકથા) અને મનખીવાળા અરેલા (મનુષ્ય કથા) હવે નવા અરેલા રચાતા બંધ થઈ ગયા હોઈ આ સ્વરૂપનો વિકાસ અટકી ગયો છે. આ કથા કૈંક આ પ્રકારની છે.

શિકારની દેવી રાજા હરિઓમને શિકારે જવાની સૂચના આપે છે, રાજા પોતાના ભાઈઓને લઈને શિકારે જાય છે. રાજા તપ કરી રહેલા સાબરનો શિકાર કરતો નથી, માત્ર કાનની ટીશી કાપી લે છે. ભૂખેતરસે અકળાયેલા ભાઈઓને કાને આ વાત પડતાં તેઓ હરિઓમની આંખો ફોડી નાખે છે. સૌથી નાનો ભાઈ ભાભી રખમા રાઠોડણને આની જાણ કરે છે એટલે તે જંગલમાં જઈ એને શોધી કાઢે છે. ત્યાં ઝાડ ઉપર ચડી ગરુડનાં બચ્ચાં ખાઈ જતા નાગને રાણીની મદદથી રાજા મારી નાખે છે. બચ્ચાં આનંદિત થઈ માતા ગરુડને એની આંખો સાજી કરવાનો ઉપાય પૂછે છે અને રાણી એ પ્રમાણે કરે છે એટલે રાજા દેખતો થાય છે. પણ રાજાનું મન હવે વતનમાં રહ્યું નથી એટલે પત્નીને આગળ મોકલી પોતે બીજા મુલકમાં જતો રહે છે અને કુંભારને ત્યાં પાણી પીતાં ખબર પડે છે કે રાજ્યમાં એક વાઘ (રાક્ષસ) પેધો પડ્યો હતો એટલે રાજાએ દરરોજ એકએક માનવીનો ભોગ આપવાનું કબૂલ્યું. રાજા કુંભારના દીકરા વતી જાય છે અને વાઘને મારી નાખે છે. અને તલવાર ધોવા વાવ પર જાય છે, ત્યાં ઈલોર કુંવરી મળે છે, એ તો રાજાને પરણવા કૃતનિશ્ચયી છે. અજવાળી રાતે તલવાર પર ચંદ્રનું પ્રતિબિંબ પડે છે અને એનાથી થયેલો લિસોટો કુંવરીના પેટમાં પ્રવેશે છે. રાજા ઈલોરકુંવરીને હરિઓમ સાથે પરણાવે છે. અને યોગ્ય સમયે કુંવર જન્મે છે, અડધો વાઘ-અડધો માનવી (તલવાર પર વાઘનું લોહી હતું અને એનો તેજલિસોટો ઉદરમાં પ્રવેશ્યો હતો). કાળક્રમે મોટો થયેલો વાઘજી અનેક કન્યાઓને પરણે છે અને રાજા બત્રીસ રાણીઓને ઝૂંપડીઓ બંધાવી આપી રાખે છે, પણ સંતાનસુખ નથી. એટલે એની પ્રબળ ઇચ્છા માત્રથી વૈકુંઠનું સિંહાસન ડોલે છે, ભગવાન બ્રાહ્મણનો વેશ લઈ આવે છે, બે કેરી આપે છે, એની ચીરીઓ રાણીઓને ખવડાવવાની, શરત એટલી કે એક દીકરો બાર વરસ માટે ઉછીનો આપવાનો. વાઘજીની રાણીઓ એકેક પુત્રને જન્મ આપે છે; બીજી બાજુ ડીગ્યાના ડામોર રાજાને ત્યાં દુકાળ પડ્યો એટલે ખોરાકપાણીની શોધમાં નીકળ્યો, સાલોર (ગાયમાતા) પ્રસન્ન થાય છે અને ડામોરને ત્યાં તે ધણ મોકલે છે. એમાં સૂરજનો સાંઢ પણ છે. એનું માંસ ખાવાની ઇચ્છા થાય છે પણ સાલોર ગાય સાંઢને લઈને જતી રહે છે. સાલોર વાઘજીના દીકરાઓ પર પ્રસન્ન થાય છે. એમના સુખથી ફરી વૈકુંઠ ડોલે છે. સપુનાથ દેવ વાછરડો બનીને આવે છે અને બધી ગાયોનાં દૂધ પી જાય છે. ભોજો પોતાના પિતાને વૃદ્ધ બ્રાહ્મણને આપેલું વચન પાળવા સપુનાથને ત્યાં જાય છે અને (પેલી વેતાલપચીસીની જેમ) પ્રસન્ન થયેલો સપુનાથ તેલની કઢાઈમાંથી બચી ગયેલા ભોજાને પોતાની સુવર્ણકાયા ધરી દે છે. પછી તો સમૃદ્ધ થયેલા ભોજા અને તેના ભાઈઓ ભાયુરી કલારણને ત્યાં દારૂ પીવા માગે છે. રખમા રાઠોડણ એમને પોતાને પિયર જવા કહે છે પણ ગુજોર ભાઈઓને ત્યાંની કુંવરીઓ ગમતી નથી એટલે છેવટે ભાયુરી કલારણને ત્યાં પેટભરીને દારૂ પીએ છે. આખું જગત નશાખોર બને છે,

વાસુકિનાગના માથે દારૂની ધાર પડે છે એટલે ધરતીનો ભાર બળદને સોંપી વાસુકિ નીકળી પડે છે અને ભગવાન સામે મળે છે કોપે ભરાયેલો ભગવાન ગૂમડાવાળો, પરુવાળો થઈને, માખીઓને લઈને આવી રહ્યો છે (રોગચાળાના રૂપે), ગુજોર ભાઈઓ ભગવાનને રીઝવે છે ત્યારે ભૂખિયા દેવી ભગવાન પર તૂટી પડે છે એટલે હવે ગુજોરોનો અહંકાર ઓગાળવા ભૂખિયા દેવી જાય છે રખમાના કહેવાથી ગુજોરો આખા રસ્તે પાડાઓ વધેરી દેવીને પ્રસન્ન કરે છે છેવટે ભૂખિયા દેવી કાવતરુ કરી દુકાળ વરસાવે છે અને પોતે સિધોરહોઠાના દેશમા કુવરી તરીકે જનમશે અને ગુજોરોને મોહપાશમા ફસાવશે એટલે ભગવાન તેમને સિધોરગઢની લાલચ આપી મોકલે છે ભોજો ગોવાળ બની ગાયો ચરાવે છે અને કુવરી ઝેણુ પોતાની માયા પાથરે છે, લગ્નની રમત માંડે છે બીજી બાજુ ડોળી રાણના પ્રદેશમાથી ઝેણુકુવરી માટે માગુ આવ્યુ છે કંકોત્રી ગુજોરોને મળે છે પરણીને ઝેણુ પતિ પાછળ જવાને બદલે ગુજોરોની પાછળ જાય છે, છેવટે તેને શોધી લાવે છે ઝેણુ અનેક બહાના કાઢે છે વળી પતિનુ ઘર છોડી ગુજોરોને ત્યા આવે છે ચોવીસ વરસ સુધી યુદ્ધ ચાલે છે, છેવટે બધા ગુજોરના લોહી વહે છે એક વખત ગુજોરોની માતા વાવમા જાય છે અને એક કમળ તેના ખોળામા આવે છે, નવ મહિના એને ઘડામાં મૂકી રાખે છે અને ઋતુ પૂરી થતા એમાથી દીકરો પ્રગટે છે લેબદે રાજાનુ સિંહાસન કપે છે એટલે દૂતી માળણને મોકલે છે, દૂતી સ્તનપાન કરાવવા જાય છે પણ દેવ એને ઘાવીધાવીને સૂકવી નાખે છે છેવટે સાલોર દેવી ગાયોને લઈ ડોળી રાણમા જાય છે અને વિનાશ કરે છે

આ અદ્ભુત કથા સસ્કૃતસાહિત્યની પુરાણકથાઓ અને આદિવાસીઓની માન્યતાઓનો સમન્વય કરે છે ઘણા બધા કથાઘટકો પણ અહીં જોઈ શકાય છે સમગ્ર કથા ગેય સ્વરૂપે રજૂ થયેલી છે અને વચ્ચે વચ્ચે 'ઝરમરિયુ' તરીકે જાણીતા થયેલા નૃત્યગીત આવે છે, એનો એક નમૂનો

મુ તો વાળે મોતી હારતી (૨)
મુ તો થાર ઝીવાન કારણે (૨)
મુ તો દાઢીએ મોંખો મોંડતી (૨) મુ તો થાર૦
મુ તો ગાલે ફૂલરી પારતી (૨) મુ તો થાર૦
મુ તો આસો હાણુ ઓઢતી (૨) મુ તો થાર૦
મુ તો કેરાત સારણો પેરતી (૨) મુ તો થાર૦
મુ તો હે'મથે હેદુર રાળતી (૨) મુ તો થાર૦

આમ આ એક સમૃદ્ધ ગેય નૃત્ય પરપરા વીસમી સદીના અતે પણ ટકી રહેલી છે



(ગુજરાતગાથા સ વીરચદ ધરમશી, ૧૯૯૭ નવભારત સાહિત્યમદિર, મુબઈ, અમદાવાદ પૃ ૧૯૨, મૂ. રૂ ૬૫/)

ઘણી વાર એવુ બનતુ હોય છે કે જ ભૂમિમા ઊછર્યા હોઈએ તે ભૂમિ વિશે આપણે બહુ ઓછુ જાણતા હોઈએ છીએ વર્તમાનને સમજવા માટે ભૂતકાળનુ જ્ઞાન અનિવાર્ય હોય છે પણ ચારે બાજુના સજોગો એવા ઊભા થયા છે કે જવલ્લે જ વિદ્યાર્થીઓ, જિજ્ઞાસુઓ ભૂતકાળ તરફ દૃષ્ટિપાત કરતા હોય છે અહીં ભૂતકાળરતિનો કોઈ પ્રશ્ન નથી પણ એક આખી પરપરા આપણી આખ આગળ હોવી જરૂરી છે, જે પ્રજા નર્યા વર્તમાનમા જ રચીપચી રહે છે એ પ્રજા બહુ જલદી પોતાનો વિનિપાત

નોતરે

નોતરે છે. આવા સંજોગોમાં વીરચંદ ધરમશી 'ગુજરાતગાથા' લઈને આવ્યા છે તે ખૂબ જ હરખાવનારી ઘટના ગણાય. ઔપચારિક ડિગ્રી નહીં ધરાવતા, પ્રમાણમાં વધુ સંકોચશીલ પ્રકૃતિ ધરાવતા અને ગુજરાતમાં બહુ ઓછા લોકોને તેમના વિશે જાણ હોય એવા આ વિદ્વાન બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવે છે - ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, પુરાતત્ત્વ વિદ્યા, ચિત્ર-સ્થાપત્ય, ફિલ્મ, સાહિત્ય - વગેરે અનેક ક્ષેત્રે પ્રમાણભૂત, નક્કર જાણકારી ધરાવતા વીરચંદ ધરમશીએ 'ગુજરાતગાથા'માં ૧૯મી સદીના ગુજરાત વિષે વિવિધ વિદ્વાનોનાં લખાણોમાંથી ચૂંટીને સંપાદન કર્યું છે. આમુખમાં તેઓ સ્પષ્ટ કરે છે : 'આ સંગ્રહમાં ગુજરાતનું ચિત્ર રજૂ કરતા સમાજ, અર્થતંત્ર, વ્યાપાર-ઉદ્યોગ, કલાકારીગરી, લેખનપ્રવૃત્તિ, શિક્ષણ ઇત્યાદિ ક્ષેત્રે જે મહત્ત્વની ઘટનાઓ બની અને જેની અસર આજે પણ વરતી શકાય છે તેવા લેખો અહીં સંગ્રહિત કર્યા છે... જ્યારે આપણે ઇતિહાસને જોઈએ છીએ ત્યારે આપણે આપણા વર્તમાનને ભૂતકાળના સંદર્ભમાં જોવાનો, મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. ગુજરાતની ભાવિ પેઢીને એમનો વર્તમાન સમજવામાં આ પ્રકારની માહિતી અત્યંત ઉપકારક નીવડશે. પોતાના મૂળ તરફ લઈ જતી આ પ્રક્રિયા સૌ કોઈને પણ નવી દૃષ્ટિ આપશે.'

આવાં પુસ્તકો બીજી રીતે પણ કામનાં છે - ધારો કે કોઈ વર્તમાન સર્જક ઓગણીસમી સદીની પૃષ્ઠભૂ લઈને સર્જનાત્મક કૃતિ રચવા માગતો હોય તો તેની પાસે એ સમયના આ પ્રકારના દસ્તાવેજો હાથવગા હોવા જોઈએ. એ વિના આ કામ શક્ય ન બને. આપણી ઘણીબધી સામગ્રી તો સામયિકોમાં દટાયેલી પડી છે. એ બધી સામગ્રી ફંફોસી ફંફોસીને થયેલું આવું સંપાદન એ રીતે પણ કામ લાગી શકે.

આ બધા લેખોમાંથી પસાર થનાર એ પણ જોઈ શકશે કે ઓગણીસમી સદીના કેળવણીકાર અથવા સાહિત્યકારોને માત્ર શિક્ષણ કે સાહિત્યની સમસ્યાઓમાં જ રસ ન હતો પરંતુ તેઓ જુદા જુદા વિષયોમાં રસ લઈને જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રો વિશે પણ પોતાના વિચારો પ્રગટ કરતા હતા. કદાચ કેટલાક સાહિત્યકારોની કૃતિઓ નીરસ, છીછરી લાગવાનું એક કારણ આ પણ છે કે તેઓ પોતાના ક્ષેત્ર બહાર જઈને કશું વિચારવા-વાંચવાની તૈયારી બતાવતા જ નથી.

બ્રિટિશ શાસન પહેલાં, અર્થાત્ કંપની સરકારના શાસન દરમિયાન ગુજરાતમાં ખેતી અને ખેતી ઉપર નભતા ઉદ્યોગોનું ચિત્ર જોવા માટે છગનલાલ રાવળનો લેખ વાંચવો જોઈએ. પરદેશી શાસકોની સ્વાર્થી વૃત્તિએ ભારતીય સમાજને કેવી રીતે બેહાલ કરી મૂક્યો તેનો પરિચય અહીં છે. આ પરિસ્થિતિને વર્તમાન પરિસ્થિતિ સાથે સરખાવીએ તો ઘણીબધી સમાનતાઓ જોવા મળશે. કંપની સરકારના આધુનિક વારસદારો જેવા વર્તમાન શાસકોએ એંસી કરોડથી વધુ વસતીવાળું બજાર પરદેશીઓ માટે ખુલ્લું નથી મૂકી આપ્યું ? આ સદીના અંત પહેલાં જ વર્તમાન નીતિ ભારતીય પ્રજાના રસકસ ચૂસી લેશે એમાં કોઈ શંકા નથી (જેમને વધુ જિજ્ઞાસા હોય તેમણે 'સમકાલીન' ૨૯/૭/૯૩માં પ્રગટ થયેલ વિનાયક પુરોહિતનો લેખ વાંચી જોવો.)

૧૯મી સદીમાં આ પ્રજાની સમૃદ્ધિ તો હતી જ, 'નંદશંકર જીવનચરિત્ર'માં આવી એક સમૃદ્ધિ વિનાયક મહેતાએ આલેખી છે; મુગલ સલ્તનતના મક્કા તરીકે ઓળખાતા સુરત વિશે જુઓ : 'સુરતવાસીઓ બહારથી આવેલા વ્યાપારી જોડે સૌથી પહેલાં મળ્યા. માલ લદાવવો, લદાવવાનો માલ તૈયાર કરાવવો, આવેલો માલ વહેંચવો, આ બધું કામ સુરતના દલાલોને હાથ પડ્યું, તેઓ માલદાર થઈ ગયા, મોજશોખ વધી પડ્યો ને સાથે સુરતની રોનક વધી. બુરહાનપુરી ભાગોળ વ્યાપારનો માર્ગ બતાવે છે, જ્યારે મકાઈ ભાગોળનું નામ લેતાં મક્કા શરીફના યાત્રાળુનો ચિતાર ખડો થાય છે. જેવું અરબસ્તાનમાં જદા છે તેવું આ બાજુએ સુરત હતું. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના

ગરદાથી ધવાયેલો મુસ્લિમ જ્યારે તાપીમા ન્હાઈ નવા વસ્ત્રો સજતો ત્યારે એવી ધાર્મિક લાગણીથી કહેતો કે 'હવે તો પાક જગાના આગણામા આવ્યા '

ક્યાક આપણને નર્યું દસ્તાવેજી ચિત્ર જોવા મળે છે રેલવે ન હતી એ જમાનામા નવસારીથી મુબઈ કેવી રીતે જઈ શકાતુ હતુ એનુ એક ચિત્ર સોરાબજી દેસાઈના લખાણમાથી મળે છે મુબઈ જનાર જાણે અતિમ યાત્રાએ જવા નીકળ્યો હોય એવી રોકકળ એના ઘરમા મચી જતી હતી તો વળી ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ પોતાના પિતાના વ્યક્તિચિત્રમા લોકો કેવી રીતે જીવતા હતા તેનુ આલેખન કર્યું છે એ આલેખન વાચતા વર્તમાન પરિસ્થિતિ સાથેનો વિરોધ તરત છતો થાય છે, સોંઘવારીના એ દિવસોમા માણસો કેવી રીતે ગુજરાન ચલાવતા હોય છે એનુ એક હૃદયસ્પર્શી ચિત્ર આકવામા આવ્યુ છે દિવસમા સવારે રસોઈ કરી મૂકે તેમાથી બે વાર ચલાવે અને વાળુ અધારા પહેલા કરી લેતા કે રાત્રે દીવાનો ખપ ન પડે રસોઈ જમનારા વહેંચી લેતા અને ચાર જણ વચ્ચે પાચ રોટલીના ભાગ થતા તો સવા સવા રોટલી લેતા કોઈના ઘરમા આવ્યો ગયો પરોણો સમાય નહિ અને પાણી સરખુ પીવા પામે નહિ ' એક અગરખુ પણ આ લોકો વરસો સુધી ચલાવતા હતા અને કોઈ ઉદાર શ્રીમત હોય તો તેને ઘેરથી કાકડો તેલમા બોળીને સળગાવી લાવે અને પછી ઘેર જઈ કાકડો નીચોવી લેતા અને તેલ કાઢી લેતા આ જમાનામા પણ પોલીસ પ્રજાને નહીં પણ લૂટારાઓને રક્ષણ આપતી હતી, ક્યારેક લોકો લુટારાઓથી બચવા માટે સાજે છ વાગે સૂઈ જાય અને રાતે બારથી પાચ જાગે

કેટલીક પ્રજાઓ વિશે જાણીએ ત્યારે આપણને આઘાત પણ લાગે પારસી પ્રજા સામાન્ય રીતે વધુ છૂટછાટો લઈને જીવતી હોવાની છાપ પણ પેસ્તનજી તારાપોરવાળા જ્યારે જણાવે કે ખુલ્લી ગાડીએ પતિપત્ની ફરવા નીકળ્યા ત્યારે આખુ મુબઈ તૂટી પડે, પારસી સ્ત્રીથી વરસાદમા છત્રી પણ રખાય નહીં એટલે આશ્ચર્ય થાય કે આવી છેક રૂઢિયુસ્ત પ્રજા કેટલી બધી આધુનિક બની ગઈ!

આજે તો હવે હડતાલ, બધથી આપણે ખૂબ જ ટેવાઈ ગયા છીએ પણ ૧૮૭૨મા મુબઈએ બધ પાળ્યો હતો અને તેનુ કારણ જાણીશુ તો આશ્ચર્ય થશે બે પોલીસે કોઈના કમ્પાઉડમા જઈને કૂતરુ મારી નાખ્યુ હતુ આને કારણે પારસીઓ અને હિંદુઓ ઉશ્કેરાયા, દુકાનો બધ રાખી અને રખાવી આવી સામાન્ય ઘટનાનો કલાકે કલાકનો અહેવાલ આપવામા આવ્યો હતો

તો વળી વિજયલાલ ધ્રુવે મુબઈના શેરસટ્ટાનો ઇતિહાસ આપ્યો છે નર્મદ પોતાના 'અડિયો'મા જે શેરસટ્ટાની વાતો કરે છે તે પણ આ જ એમા હજારો લોકો પાયમાલ થઈ ગયા હતા

ગુજરાતના કારીગરો વિશે તો દલપતરામે પણ નિબધ લખ્યા છે આમે ય 'હુન્નરખાનની ચડાઈ' કવિતા તો લખી જ હતી દલપતરામની દૃષ્ટિ માત્ર માહિતીના સ્તરે નથી તેઓ દેશી કારીગરો વિશે પણ એટલા જ આત્મવિશ્વાસથી લખી શકે છે, ગુજરાતના કારીગરોને વખાણે છે, ખેડાના કોઈ સુથારે બળદ વિના, એન્જિન વિના ચાલે એવી ગાડી બનાવી હતી તે પણ નોંધે છે સાથે સાથે જાણીકરીને આ બધાને કગાલ હાલતમા રાખવાનો ચાલ હતો ઉચ્ચ વર્ગના લોકોની જેમ તેમનાથી પહેરાતુ ઓઢાતુ નહીં અમદાવાદના પેશ્વાના કોઈ હજામનું દૃષ્ટાત નોધ્યુ છે તે પણ બાપના કારજમા સુખડી કરવા માગતો હતો પણ કદોઈઓ સુખડી પાડી આપવા તૈયાર ન હતા- 'હજામ જ્યારે પકવાનનો વરો કરશે, ત્યારે તેથી વધારે શાહુકારોને પછી શો વરો કરવો રહ્યો ?' જ્યારે સરકારે ફરજ પાડી ત્યારે કદોઈએ ના છૂટકે સુખડી કરી આપી તો ખરી - પણ કેવી ? 'ખાડની ચાસણી કરીને હજામના હથિયારોના આકારે તમામ સુખડી કરી હતી - આરસી, શલાડી, ચીપિયો,

નરેણી, અસ્ત્રો, કોથળી, વગેરેની ! આ દેશી કારીગરીને ઉત્તેજન ન આપવામાં અંગ્રેજોની જેમ હિંદીઓ પણ જવાબદાર હતા. ગુજરાતમાં ઘણાં બધાં ઘર, હવેલીઓમાં લાકડાનું કોતરકામ હતું પણ હવે જાણે સુધરેલા લોકો જ ઘર પર નકશીકામ કરવાનું પસંદ કરતા નથી. સાદાં મકાનોને કોઈ ગુપ્તેએ તબેલા જેવા કહ્યા છે; પણ શુદ્ધ કારીગરીનો આ લોકો આગ્રહ રાખતા હતા - એટલે એવી ભલામણ પણ કરવામાં આવી કે 'જૂની નકશી કોતરવાનું કામ સુતારોને આપો તો તેઓ પોતાની અક્કલ લડાવી તમારા કામમાં વિલાયતી નકશી ભેળીને તેની ખરાબી ન કરે એની કાળજી રાખજો.'

આવા ઘણા લેખોમાંથી પસાર થનારને મુદ્રણકળાનો ઇતિહાસ પણ જાણવા મળશે. વળી આપણાં ઘર, ઘરોની બાંધણી, પોળો - ફળિયાની રચનાઓ પાછળનાં કારણો પણ જાણવા મળશે. ૧૮૧૯માં કચ્છના અંજારની આસપાસ અવારનવાર ભૂકંપના આંચકા લાગ્યા હતા તેની વિગતો મળશે. સુરતની આગનું દસ્તાવેજી ચિત્ર તો નંદશંકરે 'કરણઘેલો'માં આપ્યું હતું; પણ અંજારના ધરતીકંપનું ચિત્ર હજુ સુધી કોઈ સાહિત્યકૃતિમાં આલેખાયું હોય એ જાણમાં નથી. સામાન્ય રીતે સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં જોવા મળતી શૈલી અન્ય સ્થળે પણ સંભવી શકે એનો ખ્યાલ આવતો નથી -પણ આ જમાનાના એક ગિરોખતમાં આવી શૈલી જોવા મળે છે : 'કલી કલ્યાણજી દેવજી, લાલજી સોમજી, જત ઘરાણે મૂક્યા છે, પાંચ પટોચણ પટણી છે. ઝાંઝરિયાની જોડ છે, મહીં મોતીના શેર છે. પરવાળા પંચોતેર છે, હરિદાસ શેઠ જાણે છે, સકલ ડોશી જોવે છે. ઘરેણાનો ઘાસ નહિ, રૂપીઆનું વ્યાજ નહિ.'

આપણા જમાનામાં પર્યાવરણની સભાનતા વધી છે પણ એ જમાનામાં ભારતના લોકોમાં આની ખાસ્સી સૂઝ હતી એનું પ્રમાણ જેમને જોઈતું હોય તેઓ 'રેતીના હુઆઓ' લેખ વાંચે. કચ્છ માંડવી ખાતે હુઆઓ આગળથી ઊડતી રેતીને અટકાવવા માટે વડ, ખજૂરી, પીપળા, આવળ, દીવેલા, નારિયેળી વાવવામાં આવ્યાં હતાં. હુવાઓ ઉપર પણ ખાસ્સી વનસ્પતિ ઉગાડી શકાય છે. એનું પ્રમાણ પણ પૂરું પાડવામાં આવ્યું. વીરચંદ ધરમશીએ વર્ષો સુધી ગુજરાતનાં ચોપાનિયાં, સામયિકો ફંફોસી ફંફોસીને આ બધી સામગ્રી એકઠી કરી છે. આનો અર્થ એવો પણ થાય કે કેટલીક સામગ્રી હજુ પણ અગ્રંથસ્થ થયેલી પડી છે. વળી આ વેરવિખેર સામગ્રીને એકત્રિત કરીને મૂકવાની પણ જરૂર છે. આવાં કામ કરવા માટે અભ્યાસીઓની એક આખી ટુકડી આપણી પાસે હોવી જોઈએ. જે નવી પેઢી આવી છે અને હવે પછી આવનારે પોતાની વ્યક્તિતા ટકાવવી હોય તો પણ આ વારસામાંથી, આ ભૂતકાળમાંથી પસાર થવું જ પડશે.

(પાતાળગઢ - વીનેશ અંતાણી. ૧૯૯૨, આર. આર. શેઠની કં. મુંબઈ - અમદાવાદ. પૃ. ૧૬૪, મૂલ્ય રૂ. ૭૫/-)

ધારો કે એક યુવતી છે અને કોઈના પ્રેમમાં પડેલી, પ્રિયતમ સાથેના સંબંધોમાં આગળ વધી ગયેલી એ યુવતીને-સગર્ભા યુવતીને પિતા બીજે ઠેકાણે પરણાવી દે છે; ધારો કે જેની સાથે પરણાવી છે તે પોતાના કાકાની દીકરીને ચાહતો હોય એટલે બંનેના લગ્નજીવનમાં આરંભથી જ કડવાશ વ્યાપેલી હોય; આમ આવી જ રીતે શરૂ થયેલું દાંપત્ય જીવન સમયની સાથે સમથળ થઈ જ ન શકે અને બીજું સંતાન પણ પિતાને ત્યાં કામ કરતાં પ્રિયતમથી થાય, ત્રીજા સંતાનનું પિતૃત્વ અનિશ્ચિત રહે. સંતાનો મોટાં થઈ જાય - સ્વતંત્ર રીતે ધંધો સંભાળી શકે એવા બે દીકરાઓને પોતાના સાચા પિતા વ્યવસાયમાં નડતા રહે એટલે એને દૂર કરવા માટે પોતાની માને અને સમાજની દૃષ્ટિએ પિતા તરીકે ઓળખાતાને ઘરમાંથી દૂર કોઈક ગામડામાં ધકેલી દે અને તેના પ્રત્યે ઉપેક્ષા દાખવવા માંડે...

તો આટલા આછા, ચિરપરિચિત કથાઘટકોવાળી નવલકથા 'પાતાળગઢ'ની સરચના કેવી રીતે કરવી ? વીનેશ અતાણી લોકપ્રિય વાર્તાકાર ખરા પણ જે અર્થમા 'લોકપ્રિય' શબ્દ સામાન્ય રીતે સ્વીકારાતો આવ્યો છે એ અર્થમા તે લોકપ્રિય નથી 'પાતાળગઢ' નવલકથા હસાવાર નવલકથાના વાચકો માટે, ચટાકેદાર વાનગીઓના શોખીનો માટે લખાયેલી નથી આ કથાઘટકો વડે એવી કૃતિ રચી શકાય એમ હોવા છતા આ નવલકથાકારે એ વિકલ્પ સ્વીકાર્યો નથી અહીં સ્થૂળ કાર્યવેગ નહિવત્ માત્રામા જોવા મળે છે, એની અવેજીમા નવલકથાને ચિંતનાત્મક, ઉપદેશાત્મક, સમસ્યાપ્રધાન (સતાનો દ્વારા ઉવેખાતા માતાપિતાની સમસ્યા) ઢાચામા ઢાળવાનો આશય વીનેશ અંતાણી ધરાવતા નથી

પાતાળગઢ તો નવલકથાના નાયક અનતરાયના ગામનુ નામ છે, આયુષ્યના અવશેષે ખખડ થતી ને ખોડગાતી, બ્રોડગેજ પરથી મીટરગેજ ગાડીમા બેસીને, સાવ અંધારા સ્ટેશનોને વટાવો તો પાતાળગઢ સ્ટેશન આવે અહીં કોઈ ચોક્કસ સ્થળનામ સાથે લેખકને કશી નિસબત નથી, આ એક કાલ્પનિક સ્થળ છે, માનવચિત્તનો આ એક પાતાળગઢ છે, જ્યા ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ છે, કશોક આધાર ઝીલવા માટે કેટલીક દંતકથાઓ ઉપજાવી કાઢી છે સ્થૂળ કાર્યવેગની અવેજીમા માનવચિત્તની લીલાનુ આલેખન અનિવાર્ય બની જાય છે

નવલકથાનો આરભ થાય છે ત્યારે આપણી સમક્ષ એકબીજાની વચ્ચે અતર રાખીને જીવતા અનતરાય અને સુધાના પાત્રોને આલેખવામા આવ્યા છે ત્રીજા પુરુષમા લખાયેલી આ નવલકથામા લેખકે સતત અનતરાયને કેન્દ્રમા રાખ્યા છે, સુધાના જીવનની વિગતો પણ અનતરાય દ્વારા જ આપણી સામે આવે છે એટલે નવલકથામા જે પાતાળગઢની વાત છે તે અનતરાયના જ પાતાળગઢની છે બને વચ્ચે આત્મીયતાનો અભાવ છે એનુ સૂચન પણ આરભથી કરી દેવામા આવ્યુ છે તથા મણિકાન્ત નામના બીજા પાત્રનો ઉલ્લેખ પણ સૂચક રીતે આવી જાય છે, જં જકશન ઉપર મીટરગેજની રાહ જુએ છે ત્યા અનતરાય કૅન્ટીનવાળાને જોયા કરે છે 'અનતરાયની નજર વારવાર કૅન્ટીનના ઘડા પર બેઠેલા માણસ તરફ જતી હતી એને ક્યાક જોયો હોય તેવુ લાગ્યા કરતું હતુ અચાનક યાદ આવ્યુ એનો ચહેરો થોડો થોડો મણિકાન્તના ચહેરાને મળતો આવતો હતો ' - આ પ્રકારના ઉલ્લેખ દ્વારા નાયકનો એ વ્યક્તિ પ્રત્યેનો પૂર્વગ્રહ પણ પ્રગટ થઈ ગયો આમ છતા વાર્તાને ટકી રહેવા માટે જરૂરી માળખુ આરભમા જ નિર્દેશી દેવામા આવ્યુ છે 'મોટો દીકરો સ્ટેશને મૂકવા આવ્યો હતો ટ્રેન ઊપડી તે પહેલા ચાલ્યો ગયો બીજો દીકરો સ્ટેશને આવી શક્યો ન હોતો ' આમ દીકરાઓ દ્વારા ઉપેક્ષાનુ વાતાવરણ પણ સૂચવાઈ જાય છે, અને છતા માબાપ તથા સતાનોના ખટરાગની જ આ કથા બની ન રહે એની પૂરતી કાળજી લેખકે રાખી છે

જે ગામમા પાતાળગઢમા જવુ છે ત્યા એક ટેકરી છે, એક અપૂજ શિવાલય પણ છે, એ રેલવેસ્ટેશન પણ ખાલીખાલી લાગતુ રેલવેસ્ટેશન છે, ગામમા પહોંચ્યા પછી જે વ્યક્તિઓ સાથે અલપઝલપ વાતચીત થતી રહે છે તે ગઢનો ચોકીદાર અને ગામનો ટપાલી - આ રીતે નાયક ઇતર વ્યક્તિઓ સાથે સવાદ કરી શકે એવી સ્થિતિ નથી આમ સાવ એકલવાયા થઈ ગયેલા પાત્રોની કથા 'પાતાળગઢ' બનવા જાય છે પણ આ એકલવાયા થઈ ગયેલા માનવીઓની કથા આલેખવા માટે બીજા કેટલાંક વ્યક્તિત્વ અનિવાર્ય બની રહ્યા એક બીજો અનતરાય ત્યા બેઠો છે - સ્ટેશન પર તદ્દાવસ્થામા જ તેમને આ એક બીજી વ્યક્તિનો પરિચય થઈ જાય છે, જેની સાથે હવે પછીની જિંદગી તેમને કાઢવાની છે

'ઊંચા પહાડો દેખાયા. ચારે તરફ આવેલા ઊંચા ઊંચા પહાડોની વચ્ચે છેક ઊંડાણમાં આવેલું ખોબા જેવડું એક ગામ જોયું. ત્યાં પહોંચવા માટે રસ્તો નથી. અનંતરાય કેડી શોધવા પહાડ પરથી નીચે ઊતરવાનો પ્રયાસ કરવા લાગ્યા. છેક નીચે તળિયામાં આવેલા ગામમાં એક ઝાડ હતું. તે ઝાડને અઢેલીને બીજો અનંતરાય ધૂળમાં બેઠો હતો. ધૂળમાં હાથ દાબીને એ ઉપર જોઈ રહ્યો હતો. એક આકાર પહાડ પરથી નીચે ઊતરવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યો છે. તે ધૂળમાં બેઠેલા અનંતરાયને દેખાયું. કોઈ આવી રહ્યું છે. કોણ હશે ? નીચે પહોંચી શકશે 'હજુ બીજી એક વ્યક્તિ બાકી રહી છે; તે છે મંદા. અનંતરાયની પિત્રાઈ બહેન અને પ્રિયતમા. એનો પ્રવેશ કરાવતા પૂર્વે પાતાળગઢના અપૂજ શિવાલયની દંતકથા આપવામાં આવી છે. અત્યાર સુધી જોવા ન મળેલી એવી કથનાત્મક શૈલીમાં અને ઑર્ફિયસજૂનું કથાઘટક ધરાવતી દંતકથા પહેલાં આવે છે અને ત્યાર પછી મંદા પ્રવેશે છે. પિયરના જ શિવાલય સિવાય બીજું શિવાલય નહીં પૂજું એવી હઠ પકડીને બેઠેલી રાજકન્યાને કારણે તેના પિતા અને સસરા વચ્ચે યુદ્ધના ભણકારા વાગે છે ત્યારે દીકરીના બાપે શંકરને પોતાના મસ્તક વડે કમળપૂજા કરવાનો નિર્ધાર કર્યો અને ત્યાં શંકર પ્રસન્ન થયા. કુંવરીની વેલની પાછળ પાછળ શિવાલય સ્થળાંતર કરતું કરતું આગળ વધશે પણ જે ઘડીએ કુંવરી પાછું વળીને જોશે ત્યાં શિવાલય થંભી જશે.'

આ શિવાલયના પૂજારી તરીકે અનંતરાયના પિતા સેવાઓ આપતા હતા. અનંતરાયની આંખો સામે આરતીનું દૃશ્ય ખડું થાય છે : 'બધું જ લયમાં નિબદ્ધ છે. આજુબાજુ રેશમી વસ્ત્રોનો સળવળાટ થયો. ગઢમાંથી આવ્યા છે તે લોકોએ અત્તર છાંટ્યા છે. અચકન પહેરેલા આકારો શિવજીની સામે હાથ જોડીને ઊભા છે. રેશમી રાણીઓ અને કુંવરીઓ માથું ઝુકાવીને સ્ત્રીઓ સાથે ઊભી છે. અનંતરાયની આંખો બંધ થઈ જાય છે.

'અનંત જલદી કરજે... પૂજા પછી આંબલી નીચે આવજે.'

આ મંદા સાથેનો પ્રેમ કોઈ અફલાતૂની સ્તરે આલેખવામાં આવ્યો નથી. એ શારીરિક સ્તરે અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને છતાં લેખકની વૃત્તિ - એકાદ સ્થળને બાદ કરતાં - વાચકોની રુચિને પંપાળવાની નથી એ સૂચવાઈ જાય છે. શિવાલયનું આ કથાઘટક પાછળથી મંદા સાથે અને નવલકથામાં છેલ્લે સુધા સાથે ગૂંથાઈ જાય છે - એ રીતે દંતકથા આગંતુક બની રહેતી નથી.

નવલકથા જેમ જેમ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ કેટલાક પ્રશ્નોના ઉત્તરો આપણને મળતા જાય છે. લેખક ભલે સ્થૂળ કથારસને લક્ષ્ય બનાવીને ચાલ્યા ન હોય તેમ છતાં ભીતરી જીવનની કથા માટે પણ કેટલીક સ્થૂળ વિગતો અનિવાર્ય છે. એ રીતે સુધા અને અનંતરાયના ખટરાગની ભૂમિકા કઈ છે ? દીકરાઓ શા માટે માબાપ સાથે આવો વ્યવહાર કરવા માગે છે ? જેવા પ્રશ્નોના ઉત્તરો તો મળવા જોઈએ. તો જ કૃતિ શાને વિશે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવે. અહીં વર્તમાન કાળ ઠાલો છે કારણ કે એની સાથે સુધા સંકળાયેલી છે અને ભૂતકાળ સમૃદ્ધ છે કારણ કે એની સાથે મંદા, શિવાલય, ગઢ, ગુંદા-આમલી સંકળાયેલાં છે. પણ આ બંને વચ્ચે યોગ્ય સંતુલન કરવામાં આવ્યું છે, નહીંતર આખી કથા અતીતકથા બની જાય. ભૂતકાળ કોઈ ફ્લેશબૅક રૂપે સળંગ આવવાને બદલે ત્રુટક ત્રુટક રૂપે અને વર્તમાનની સમાંતરે અવારનવાર આવતો રહે છે. હા, પહેલાં ચાર પ્રકરણ પૂર્વભૂમિકા પાછળ ખરચાઈ જાય છે એ વાચકને કઠે કારણ કે આટલા બધા લંબાણની કશી અનિવાર્યતા ન હતી. એવી જ રીતે અનંતરાયના પિતા કાલીકટ જાય છે, પોતાની પ્રિયતમા માટે - અને શૈશવકાળની આ પ્રકારની સ્મૃતિઓમાં લેખક જે રીતે આપણને લઈ જાય છે તે પણ આપણને

કઠે આ બધા અંશોને સંકેતાત્મક રીતે રજૂ કર્યા હોત તો નવલકથા વધુ સફળ બનત

જે કથાઘટકો વડે ભરપૂર કાર્યવેગ, ભાવુકતા પ્રગટી શકે તે નવલકથામા મોજૂદ તો છે જેને ચાહીએ તેની સાથે લગ્ન થઈ ન શકે, પ્રિયતમા સોગદ આપીને પ્રિયતમને કોઈની સાથે લગ્ન કરાવવાનો આગ્રહ રાખે, દુ ખી લગ્નજીવનમાથી ઊગરવા માટે સ્ત્રી આત્મહત્યા કરી લે પણ આ કથાઘટકોનો અહીં કસ કાઢવામા આવ્યો નથી એટલે વર્તમાન જીવનની રિક્તતાના આલેખનની સાથે સાથે આ વિગતો આવતી રહે છે વળી નવલકથાના આરંભે પોતાના દીકરાઓ ભેગી પાછી ચાલી જવા માગતી સુધા આખરે પરિસ્થિતિ સાથે સમાધાન કરી લે છે એક અનતરાય બીજા અનતરાયને પણ ભૂતકાળને દાટી દેવાની સલાહ આપે છે 'રહેવા દે, અનતરાય ! આપણે અહીં જ સારા છીએ આ પાદડા વગરનુ ઝાડ અને થડને ટેકો ખોબા જેવડું આ સ્થળ ઉપર જેટલુ દેખાય છે તેટલુ આકાશ આપણા માટે પૂરતુ નથી લાગતુ તને ?'

વીનેશ અતાણી એક અનતરાયમાથી બીજા અનતરાયો પ્રગટાવે છે, સાથે સાથે દંતકથાની રાજકુવરીમાથી મદા પ્રગટાવે છે 'વેલ ટેકરી પર ચઢે છે રાણીમાનુ મોઢું સ્પષ્ટ દેખાય છે રાણીનો ચહેરો જોઈને રાજા આશ્ચર્યમા પડે છે વેલમા તો મદા બેઠી છે રાજાએ આયનો મગાવ્યો પોતાનુ મોઢુ જોયુ બીજુ આશ્ચર્ય આયનામા અનતરાય દેખાય છે '

ફરી આ કથા અનતરાય સુધાને કહી સભળાવે છે અને ત્યાર પછી તરત બહુ સૂચક રીતે સુધા સાથેનો પ્રસગ નિરૂપાય છે એ બને સ્મશાન બાજુ ચાલવા નીકળ્યા છે, સુધા શરત મૂકે છે તમે મારી આગળ ચાલો હુ તમારી પાછળ પાછળ આવીશ એક જ શરત તમારે પાછળ વળીને જોવાનુ નહીં ' અનતરાયે પાછળ જોયુ સુધા દેખાઈ નહીં ક્યા ગઈ ? અનતરાય શોધવા લાગ્યા એ ઊભા હતા ત્યા થોડે દૂર ચિતા સળગતી હતી કોની ચિતા એકાએક સળગી ઊઠી છે ? ધ્યાનથી જોયુ સુધાએ પહેરી હતી તે સાડીનો ટુકડો સળગતો સળગતો ચિતામાથી છૂટો થયો ' વીનેશ અતાણીની સર્જકતાના સૂક્ષ્મતા અને સફળતા નિર્દેશવા આટલુ પૂરતું છે નવલકથાના અતે પણ આ પાછળ જોવાવાળી વાત પાછી પ્રવેશે છે – અનતરાય અનતરાયને શોધ્યા કરે છે, કોઈ એમના ખભા ઉપર હાથ મૂકે છે દ્વિધાગ્રસ્ત સ્થિતિમા અનતરાય પાછળ જુએ છે અને એની સાથે જ તે સ્થિર થઈ જાય છે પાતાળગઢમા પ્રવેશની વાત આ રીતે અહીં અટકી ગઈ

માનવચિત્તના પાતાળગઢની સફળતાની ઝાખી ક્યાક ક્યાક આયાસી પણ બની છે

●

એતદ્

(શિખંડી - જયંત ગાડીત, ૧૯૯૦. પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૧૧૦ મૂલ્ય રૂ. ૨૫/-)

પુરાણકથાનાં પાત્રો લઈને આધુનિક સર્જકો જ્યારે કૃતિ સર્જે છે ત્યારે કેટલાક પ્રશ્નો તેમના સંવેદનાજગતમાં ઊભા થયા હશે એમ માની લઈએ. જે સર્જકો માત્ર પુરાણકથાનું ઓઠું લઈને રચના કરે છે એમને કથારસ સિવાય કશી લેવાદેવા હોતી નથી. મુનશી, પન્નાલાલ પટેલની કૃતિઓ - પૌરાણિક કૃતિઓ પણ આ જ વર્ગમાં આવે. એકનું એક જ કથાવસ્તુ ફરી ફરીને આલેખાતું રહ્યું છે. છેક પ્રાચીન કાળથી આ પરંપરા ચાલી આવી છે. આવું બને ત્યારે બે પ્રકારનાં પરિમાણ એક વ્યક્તિગત પરિમાણ અને બીજું યુગ પરિમાણ. શકુન્તલાની કથા જે રીતે વ્યાસ મહાભારતમાં આલેખે છે એ રીતે કાલિદાસ આલેખતા નથી, કાલિદાસ અને વ્યાસ બંનેની પ્રતિભાઓ તો જુદી જ છે, સાથે સાથે આ બંને સર્જકોનાં જગત પણ જુદાં છે. ક્યારેક આ બંને જગત સાવ જુદાં પણ સંભવે - વ્યાસ અને આપણા આધુનિકોનું જગત એ રીતે સાવ જુદું છે. એટલે એક જ કથાવસ્તુનાં સાવ જુદાં જ અર્થઘટન થઈ શકે.

જયંત ગાડીત આપણા આધુનિક જગતના, સભાનપણે રચનાઓ કરવામાં માનનારા સર્જકોના એક પ્રતિનિધિ છે. અત્યાર સુધીની તેમની નવલકથાઓ કરતાં આ નવલકથા જુદી પડી જાય છે. આ નવલકથામાં અગાઉની જેમ સામાજિક પરિવેશ, પૃષ્ઠભૂ નથી, એને બદલે અહીં પૌરાણિક વિષય છે. નવલકથા મહાભારતના શિખંડીના પાત્રની આસપાસ ગુંથાયેલી છે, મહાભારતના યુદ્ધના નવમા દિવસના વિરામ અને દસમા દિવસે ભીષ્મનો પરાજય - આમ લગભગ ચોવીસ કલાકનો સમય પસંદ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં તરત જ 'શિખંડી' નામની વિનોદ જોશીની કાવ્યરચના પણ યાદ આવે. એમના કાવ્યનું વસ્તુ પણ એક રાત્રિની ઘટના પૂરતું સીમિત છે; સંવાદાત્મક અભિવ્યક્તિ અહીં પણ છે, અહીં પણ શિખંડી અને ભીષ્મના મનસજગતમાં કવિ આપણને લઈ જવા માગે છે. વિનોદ જોશી અને જયંત ગાડીત બંને સમકાલીન છે. એટલે આ બંનેની રચનાઓ વચ્ચેની સમાન્તરતાઓ પણ ચર્ચી શકાય. અને સાથે સાથે સ્વરૂપગત, વિષયવસ્તુગત તથા બંને સર્જકોના ભાવજગતમાં પ્રવર્તતી ભિન્નતાઓના પ્રશ્નોની ચર્ચા પણ કરી શકાય, એ રીતે તુલનાત્મક સાહિત્યના અભ્યાસ માટે આ ચર્ચા કામ લાગી શકે.

આ નવલકથાની પ્રસ્તાવનામાં જયંત ગાડીત લખે છે : 'જીવનમાં આસુરી બળો હંમેશ મનુષ્ય પર શાસન કરતાં આવ્યાં છે. દૈવી બળોનું શાસન એ માણસની ઝંખના છે. વાસ્તવિક નહીં એવા નિરાશાવાદી વલણમાંથી હજી હું બહાર આવી શક્યો નથી. જીવનમાં પ્રેમ છે, આશા છે, શહાદત છે, સહાનુભૂતિ છે અને એવું બીજું ઘણું ચિત્તને પ્રસન્ન કરે એવું છે. છતાં એ સૌને નિર્બળ કરી મૂકે એવું શું છે ? પોકળ ભાવનાવાદ મને મુદ્દલ સ્પર્શતો નથી. અને તો પણ હજી આ મનુષ્ય મનુષ્ય તરીકે રહ્યો છે.' લેખકનું આ એક સ્વસ્થ, નિરામય વલણ કહેવાય અને એને આવકારવું જોઈએ.

સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલી આ નવલકથા ત્રીજાપુરુષમાં છે, જેમ જેમ કૃતિ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ શિખંડી કેન્દ્રમાં આવતો જાય છે. લેખકે એને નવલકથા તરીકે ઓળખાવી છે એ વાત સાચી પણ કદાચ એનું વિભાવન નવલકથા તરીકે થયું હોય એમ લાગતું નથી. ઉમાશંકર જોશીના પદ્યનાટકનો કાવ્યપ્રકાર તથા મહાભારત વિષયક સંવાદકાવ્યો ભૂતકાળમાં લખાયાં છે એટલે જાણેઅજાણે પણ એ કાવ્યપ્રકારની છાપ પ્રવેશેલી છે. વૈચારિક સંદર્ભ માટે તેમને ઇરાવતી કર્વે કૃત 'યુગાંત' ઠીક ઠીક કામ લાગ્યું છે. પ્રકારની વાત કરીએ તો કૃતિનો આરંભ નવલકથાને નહીં પણ નાટકને સૂચવે છે. દા. ત. નવમા દિવસના યુદ્ધવિરામની વિગતો આપ્યા પછી લેખકે

આ રીતે માંડણી કરી છે :

'બે ઘટિકાના અલ્પવિશ્રામ પછી પાંડવ સેનાપતિઓની સભા બીજા દિવસનો યુદ્ધનો વ્યૂહ વિચારવા માટે મળી.

યુધિષ્ઠિરની શિબિરમાં આસન પર બેઠેલો ભીમ વખતોવખત ઊભો થઈ શિબિરમાં આંટા મારે છે. પછી ચિંતિત યુધિષ્ઠિર તરફ ધસી જાય છે.'

આખી નવલકથામાંથી પસાર થઈએ ત્યારે પણ આ છાપ વધુ દૃઢ થાય છે. મોટે ભાગે સંવાદોથી જ આખી નવલકથા આગળ વધે છે. લેખકે આ માટે તત્સમપ્રધાન શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. ક્યાંક 'ફક્કડ તુક્કા', 'મિનિટ' જેવા શબ્દપ્રયોગો અજાણતાં પ્રવેશી ગયા છે. નવલકથાનો આરંભ પાંડવોની મૂંઝવણથી થાય છે. પાંડવસેનામાં હાહાકાર મચાવી રહેલા ભીષ્મને કેવી રીતે અટકાવવા ? જો ભીષ્મનો પરાજય ન થાય તો મહાભારતનું યુદ્ધ પાંડવો જીતી જ ન શકે. વ્યાસે પણ અગાઉથી નક્કી જ કરેલું છે કે યુદ્ધ અઢાર દિવસ ચાલે અને કૌરવપક્ષે સેનાપતિઓ બદલાતા જાય; ભીષ્મનો વધ કરવા માટે શિખંડીને વચ્ચે લાવ્યા વિના યુદ્ધનીતિજ્ઞ કૃષ્ણ પાસે બીજો કોઈ માર્ગ નથી. અહીં કૃષ્ણ-અર્જુનને પ્રતાપી પાત્રો તરીકે આલેખવામાં આવ્યાં નથી. એમનો પ્રતાપ અસ્વીકારાયો છે એવું નથી પણ નવલકથાને જુદી દિશામાં વાળવી છે, ભીમ બીજા બધાથી જુદો પડે છે, તેની દૃષ્ટિએ કૃષ્ણ અને અર્જુન તેજહીન બનેલા છે. ભીમ અને બીજા બધા કૃષ્ણ દ્વારા રજૂ થયેલા પ્રસ્તાવને સ્વીકારી શકે એમ નથી, કારણ કે શિખંડી તેમની દૃષ્ટિએ તો આવો છે.

'સૌની નજર સામે રણભૂમિ પર સલામત સ્થાનો શોધતો, વારંવાર યુધિષ્ઠિર, ભીમ, ધૃષ્ટદ્યુમ્ન ને અન્ય અનેકના તીખા હાસ્ય ને ઉપાલંભોનો શિકાર બનતો, ઓછું યુદ્ધ કરી ઘણું યુદ્ધ કર્યાનો ડોળ કરતો દ્રુપદપુત્ર શિખંડી તરવરી રહ્યો.'

ભીમના સંવાદો વધુ વાસ્તવનિષ્ઠ ભોંય પર આધાર રાખે છે. 'જો સત્ય ને ન્યાય અમારે પક્ષે હોય તો સત્ય ને ન્યાયને પક્ષે ઊભા રહેનારની સંખ્યા કેમ અલ્પ !'... 'વનમાં રઝળપાટ, અપમાન, અન્યાયથી સતત અગ્નિસમુ મન, દુર્યોધન - દુઃશાસનથી છુપાઈ છુપાઈને એમનો હલકટ અટ્ટહાસ્યો કાનમાં ભરી ભરીને સતત ભટક્યુ રાજપુત્રોને અશોભનીય એવાં કાર્યો કરવા અને અંતે ? આ કુળનાશક યુદ્ધ મને કહો વાસુદેવ, આ પરિતાપમાં કજળી ગયેલા મનુષ્ય માટે સત્ પરની શ્રદ્ધા સંજીવની બની શકે ખરી ? દ્વારિકાનગરના ભોગવિલાસ ભોગવનાર માટે એ સંજીવની હશે, વિરાટનગરના રસોઈયા માટે નહીં.' લેખકની પ્રસ્તાવનાનો સૂર અને ભીમની આ ઉક્તિ સમાન્તર જાય છે.

- કૃષ્ણની યોજના તો જાણીતી છે અને તે પ્રમાણે શિખંડીને આગળ રાખીને અર્જુન દ્વારા જ ભીષ્મ ઉપર ઘા કરવાનો. શિખંડી પૂર્વજન્મમાં અંબા હતો, જેનું અપહરણ ભીષ્મે વિચિત્રવીર્ય માટે કર્યું હતું. પણ પાછળથી એ સ્ત્રીને સ્વીકારવા નથી વિચિત્રવીર્ય તૈયાર, નથી શાલ્વ તૈયાર. ભીષ્મ તો આજીવન બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞા લઈને બેઠા હતા, ભીષ્મને કારણે વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલી અંબા બીજે જન્મે દ્રુપદને ત્યાં સ્ત્રી તરીકે જ અવતરી, યક્ષકૃપાથી એ સ્ત્રીમાંથી પુરુષ થાય છે. પરંતુ જયંત ગાડીત પોતાની રચનાને આ દિશામાં વાળતા નથી. કદાચ કોઈ નવલકથાકાર એક જ વ્યક્તિમાં જોવા મળેલી સ્ત્રી અને પુરુષની સંવેદના દ્વારા સર્જાતા પ્રશ્નોને પણ વાચા આપી શકે. કારણ કે સ્ત્રી-પુરુષનાં સંવેદનાજગત સાવ જુદાં હોય છે અને અહીં બંનેનાં મિશ્રણ થયેલાં છે.

ંત ગાડીતનું ધ્યાન બે દિશામાં કેન્દ્રિત થાય છે. એક બાજુ ભીષ્મ ઉપર અને બીજી બાજુ શિખંડી

એતદ્

ઉપર. ભીષ્મના ઉત્તરજીવનનું એક જુદું અર્થઘટન કૃષ્ણના માધ્યમ દ્વારા આપણી પાસે આવે છે. ભીષ્મની દૃષ્ટિએ પાંડવ પક્ષે પણ અન્યાય હતો. ધૃતરાષ્ટ્ર રાજ્યાધિકારથી વંચિત રહ્યા શા માટે ? યુધિષ્ઠિરનો જન્મ દુર્યોધન પહેલાં થયો અને છતાં યુધિષ્ઠિરનો રાજ્યાધિકાર સ્વીકૃતિ ન પામ્યો અને તે છતાં ભીષ્મે પોતાને પરાજિત કરવાની યુક્તિ સામે ચાલીને બતાવી દીધી - શા માટે ? આ પ્રશ્નોના ઉત્તર મળતા નથી, એ રીતે આ પાત્રને સંદિગ્ધ ભૂમિકાએ આલેખવામાં આવ્યું છે. ભીષ્મ શા માટે હમેશા કૌરવપક્ષે રહ્યા એનું કારણ અહીં આ રીતે રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. 'ભીષ્મમાં રહેલું ક્ષાત્રતેજ, એમનામાં રહેલી રાજસવૃત્તિને યુદ્ધથી વિમુખ બનવું, કોઈ સાચા પ્રભાવ વગરના માત્ર આદરપાત્ર નિવૃત્ત ગુરુજન બનવું ક્યારેય અનુકૂળ ન આવે. સતત યુદ્ધ, સતત પ્રભાવ, અંતિમ શ્વાસ સુધી પોતાના પક્ષના મનુષ્યને પોતે અનિવાર્ય છે એવી પ્રતીતિ કરાવવી એ ભીષ્મની ચિત્તવૃત્તિ, દુર્યોધન પાસે એ જેટલી પોષાય તેટલી પાંડવો પાસે ન પોષાય.'

નવલકથા શિખંડીકેન્દ્રી બનાવવી છે અને છતાં ત્રીજા ભાગથી વધુ ભાગ આ પૂર્વભૂમિકા પાછળ લેખકને ખર્ચવો પડ્યો છે. કારણ કે શિખંડીને સમજવવાની વિશેષ એક ચાવી ભીષ્મમાં રહેલી છે. જો કે ભીષ્મના આ અર્થઘટન સાથે શિખંડીનું જે વ્યક્તિત્વ વિકસાવવામાં આવ્યું છે તેનો કોઈ મેળ નથી ખાતો.

પરંતુ શિખંડીના વ્યક્તિત્વને અહીં સંકુલ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. મહાભારત કથા પ્રમાણે તો સ્થૂલાકર્ણની કૃપાથી એ લગ્ન પછી પુરુષાવસ્થાને પામે છે પણ અહીં એને નપુંસક તરીકે કલ્પવામાં આવ્યો છે. દ્રુપદ વલોપાત કરે છે. 'ક્યાં મળ્યો એ યક્ષ ? કેમ મેં મોહ સેવ્યો શિખંડિનીને પુત્ર બનાવવાનો ? શું બન્યો એ ?... ન પુરુષ ન સ્ત્રી ને આ જગહાંસી ?' પરંતુ આ નપુંસકનું સંવેદનાજગત કેવા પ્રકારનું છે તેની ભીતર લઈ જવાનું લેખકના પ્રયોજન બહાર લાગે છે.

આવો નપુંસક જે યુદ્ધમોરચે ફફડતો રહ્યો છે તે કૃષ્ણના પ્રસ્તાવ પછી એકાએક કટાક્ષમય વાણી ઉચ્ચારતો થાય છે. 'તમારા શૂરવીર બંધુઓ નિર્વીર્ય બન્યા હોય તો શિખંડી અવશ્ય એ શ્વેતકેશી વૃદ્ધ સાથે યુદ્ધ કરશે.... પુત્ર પિતાનું ઋણ ન ચૂકવે તો કોણ ચૂકવે ? મને ખબર છે આવા પિતૃઋણ ભવિષ્યમાં મારે જ ચૂકવવાનાં આવશે. ભલે રાજ્યસુખ ધૃષ્ટદ્યુમ્ન ભોગવે.'

જ્યારે શિખંડીને એકાંતમાં બતાવવામાં આવે છે ત્યારે એના શરીરમાંથી 'વિચિત્ર દુર્ગન્ધ' પ્રગટવા માંડે છે. અને ભોજન પછી એના શરીરમાં પરિવર્તન થવા માંડે છે; હવે અહીંથી જયંત ગાડીત જુદા ફંટાય છે. શા માટે શિખંડીના શરીરમાં પરિવર્તન પ્રગટ્યું ? પણ એ પરિવર્તનની સાથે એની વિચારણામાં તથા એ વિચારણા જે ભાષામાં આલેખાય છે તેમાં કશું પરિવર્તન આવે છે ? ભોજન પછી, પરિવર્તનો પછીની ભાષા આ રહી : 'તું હંમેશનો મૂર્ખ રહ્યો. હું કૃષ્ણ વાસુદેવ નથી. ભવિષ્યનો વાસુદેવ છું. એ વાસુદેવ યુદ્ધ કરે નહીં. યુદ્ધ કરાવે. યુદ્ધમાં ઊતરે નહીં અને ઊતરે તો સદૈવ સલામત રહે એવી યોજના કરી ઊતરે. એનું મુખ્ય કાર્ય યુદ્ધને સદૈવ ચાલતું રાખવાનું હોય. યુદ્ધનો અંત એટલે વાસુદેવનો અંત' આ તત્ત્વદર્શન આકર્ષક છે. પરંતુ એ કાર્યમાંથી પ્રગટ્યું નથી. કાર્ય માટે જે સમય અનિવાર્ય હોય તે અહીં નથી. આધુનિક રચનાઓમાં જોવા મળતી કપોળકલ્પિતતાનો અહીંથી આરંભ થાય છે. શિખંડીનો સ્વજન મધ્ય આ પરિવર્તનને જુએ છે. 'ઊપસેલાં સ્તન, ઊપસેલાં નિતંબ, કોમળ ભૂજાઓ, પાતળી ગ્રીવા, કદલી સમ જંઘા, લાંબા કેશ, આંખમાં લાસ્ય.'

આ દિશામાં આગળ વધવું જોઈએ પણ જયંત ગાડીત બધાં જ પાત્રો-**દ્રૌપદી**, કૃષ્ણ,

યુધિષ્ઠિરની ભીતર જવા મથે છે પણ પૂરેપૂરા આગળ વધી નથી શકતા કારણ કે કૃતિનુ પરિમાણ તેમને અટકાવે છે મોકળાશથી એમણે કૃતિ રચવી જોઈતી હતી એમ લાગે છે પણ એમની દિશા સાચી છે કારણ કે શિખંડીના શબ્દો છે (સિંહાસન) આપણે મેળવવાનુ નથી, મેળવી આપવાનુ છે એટલે તો જો ને કેવો ભદ્ર સ્વાગ રચી મારી આસપાસ ચક્કર ભમ્મર ઘૂમ્યા કરે છે કર્મ! ન્યાય! બધા સ્વાર્થને છુપાવવાના સાધનો!' આ આખુ દર્શન આપણી આધુનિક સપત્તિએ આદિકાળથી માંડીને વર્તમાન સુધીની ઘટનાઓને આધારે તારવ્યુ છે પણ એ અહીં વાચાળ બનીને પ્રગટ્યુ છે

ભીષ્મ નિ શસ્ત્ર છે, શિખંડી નિ શસ્ત્ર પર બાણ ચલાવવા તૈયાર નથી પણ આદર્શ, સત્યને વરેલા પાડવો એને પ્રેરે છે ભીષ્મના વધ પછી શિખંડીના શરીરમાથી વધુ ને વધુ દુર્ગંધ પ્રગટવા માંડે છે કહો કે પાડવોના આદર્શો, સત્ય, ધર્મનુ આ સાચુ રૂપ શિખંડીના નિમિત્તે પ્રગટ્યુ છે

૧૯મા દિવસે તો શિખંડીનો વધ અશ્વત્થામાના હાથે થાય છે પણ આ કૃતિ પ્રમાણે સાત જ મિનિટમા એનો પુનર્જન્મ થાય છે અને એનો દેહ પછી પણ વિસ્તરતો રહે છે બધા એને વાસુદેવ તરીકે સ્વીકારે છે, એ દુર્ગન્ધને પણ સ્વીકારી લે છે આ ભાષ્ય રજૂ કરવાની રીત પ્રગટ છે, નાટ્યાત્મક નથી અને એટલે અશે એ આપણને ખૂચે છે આમ છતા એક નવી દિશા વૈચારિક સ્તરે આપણી આગળ ખુલ્લી થઈ છે, એ વધુ નાટ્યાત્મક હોવી જોઈતી હતી

('અણસાર' વર્ષા અડાલજા. ૧૯૯૨ આર આર શેઠની કુ મુબઈ-અમદાવાદ પૃ ૪૦૨ મૂલ્ય રૂ ૮૦)

'ગાઠ છૂટ્યાની વેળા' પછીની આ બીજી દસ્તાવેજી નવલકથા વર્ષા અડાલજાએ લખી છે પશ્ચિમમા દસ્તાવેજી નવલકથાનો એક પ્રકાર વિકસ્યો છે, નોર્મન મેઈલર આ પ્રકારની નવલકથાકારોમા મોખરે છે, પરતુ ત્યાની અને ગુજરાતી નવલકથામા એક મોટો ભેદ છે અમેરિકામા તો આ આખી પ્રવૃત્તિ સહિયારી ચાલે છે, એટલે સશોધકો-સપાદકોની, સહસપાદકોની, પત્રકારોની એક આખી ટીમ નોર્મન મેઈલરને મદદ કરવા માટે તૈયાર હોય છે પરિણામે એ નવલકથા પ્રમાણમા અધિકૃત બને છે પરતુ કર્તૃત્વ સહિયારુ હોવા છતાં સહિયારુ ગણાતુ નથી જ્યારે ગુજરાતીમા લખાયેલી 'અણસાર'ની બધી જ જવાબદારી વર્ષા અડાલજાની છે અમેરિકન નવલકથા દસ્તાવેજી ભૂમિકાએ લખાય છે ત્યારે એની શૈલી ઉષ્માહીન હોય છે, જ્યારે ગુજરાતી નવલકથામા અવારનવાર મેલોડ્રામેટિક અશો આવ્યા કરે છે

'અણસાર' નવલકથાના કેન્દ્રમા રક્તપિત્ત જેવો ભયાનક અને જુગુપ્સાપ્રેરક રોગ છે ગુજરાતીમા ભાગ્યે જ આ વિષય તરફ કોઈનું ધ્યાન ગયુ છે આ રોગ જેને થાય છે તેની લાગણીને મધર ટેરેસાએ ખૂબ જ સારી રીતે વાચા આપી છે 'વિશ્વમા સૌથી મોટો રોગ કૅન્સર કે રક્તપિત્ત નથી પણ માનવ જાતમા, કોઈને મારી જરૂર નથી, મને કોઈ ચાહતુ નથી અને મારી કોઈને પડી નથી, એ રીતની પેદા થતી લાગણી જ મહાભયકર વ્યાધિ છે ' પણ રક્તપિત્તની જે દવાઓ હવે આજે શોધાઈ છે તેના પરથી એમ લાગે છે કે થોડા જ વરસોમા આ રોગ ધરતી પરથી નાબૂદ થઈ જશે પણ હવે એઈડ્ઝનો રોગ રક્તપિત્તનુ સ્થાન લેશે, કારણ કે એની સામે પણ એટલી જ ઘૃણા સમાજમા પ્રવર્તે છે

આ નવલકથા શા માટે લખવા પ્રેરાયા છે એનો કઈક ખુલાસો પ્રસ્તાવનામા લેખિકાએ

એતદ્

યુધિષ્ઠિરની ભીતર જવા મથે છે પણ પૂરેપૂરા આગળ વધી નથી શકતા કારણ કે કૃતિનુ પરિમાણ તેમને અટકાવે છે મોકળાશથી એમણે કૃતિ રચવી જોઈતી હતી એમ લાગે છે પણ એમની દિશા સાચી છે કારણ કે શિખંડીના શબ્દો છે (સિંહાસન) આપણે મેળવવાનુ નથી, મેળવી આપવાનુ છે એટલે તો જો ને કેવી ભદ્ર સ્વાંગ રચી મારી આસપાસ ચક્કર ભમ્મર ઘૂમ્યા કરે છે કર્મ! ન્યાય! બધા સ્વાર્થને છુપાવવાના સાધનો !' આ આખુ દર્શન આપણી આધુનિક સમજિએ આદિકાળથી માંડીને વર્તમાન સુધીની ઘટનાઓને આધારે તારવ્યુ છે પણ એ અહીં વાચાળ બનીને પ્રગટ્યુ છે

ભીષ્મ નિ શસ્ત્ર છે, શિખંડી નિ શસ્ત્ર પર બાણ ચલાવવા તૈયાર નથી પણ આદર્શ, સત્યને વરેલા પાડવો એને પ્રેરે છે ભીષ્મના વધ પછી શિખંડીના શરીરમાથી વધુ ને વધુ દુર્ગંધ પ્રગટવા માંડે છે કહો કે પાડવોના આદર્શો, સત્ય, ધર્મનુ આ સાચુ રૂપ શિખંડીના નિમિત્તે પ્રગટ્યુ છે

૧૯મા દિવસે તો શિખંડીનો વધ અશ્વત્થામાના હાથે થાય છે પણ આ કૃતિ પ્રમાણે સાત જ મિનિટમા એનો પુનર્જન્મ થાય છે અને એનો દેહ પછી પણ વિસ્તરતો રહે છે બધા એને વાસુદેવ તરીકે સ્વીકારે છે, એ દુર્ગન્ધને પણ સ્વીકારી લે છે આ ભાષ્ય રજૂ કરવાની રીત પ્રગટ છે, નાટ્યાત્મક નથી અને એટલે અશે એ આપણને ખૂચે છે આમ છતા એક નવી દિશા-વૈચારિક સ્તરે આપણી આગળ ખુલ્લી થઈ છે, એ વધુ નાટ્યાત્મક હોવી જોઈતી હતી

('અણસાર' - વર્ષા અડાલજા ૧૯૯૨ આર આર શેઠની કું મુબઈ અમદાવાદ પૃ ૪૦૨ મૂલ્ય રૂ ૮૦)

'ગાઠ છૂટ્યાની વેળા' પછીની આ બીજી દસ્તાવેજી નવલકથા વર્ષા અડાલજાએ લખી છે પશ્ચિમમા દસ્તાવેજી નવલકથાનો એક પ્રકાર વિકસ્યો છે, નોર્મન મેઈલર આ પ્રકારની નવલકથાકારોમા મોખરે છે, પરતુ ત્યાની અને ગુજરાતી નવલકથામા એક મોટો ભેદ છે અમેરિકામા તો આ આખી પ્રવૃત્તિ સહિયારી ચાલે છે, એટલે સશોધકો-સપાદકોની, સહસપાદકોની, પત્રકારોની એક આખી ટીમ નોર્મન મેઈલરને મદદ કરવા માટે તૈયાર હોય છે પરિણામે એ નવલકથા પ્રમાણમા અધિકૃત બને છે પરતુ કર્તૃત્વ સહિયારુ હોવા છતા સહિયારુ ગણાતુ નથી જ્યારે ગુજરાતીમા લખાયેલી 'અણસાર'ની બધી જ જવાબદારી વર્ષા અડાલજાની છે અમેરિકન નવલકથા દસ્તાવેજી ભૂમિકાએ લખાય છે ત્યારે એની શૈલી ઉષ્માહીન હોય છે, જ્યારે ગુજરાતી નવલકથામા અવારનવાર મેલોડ્રામેટિક અશો આવ્યા કરે છે

'અણસાર' નવલકથાના કેન્દ્રમા રક્તપિત્ત જેવો ભયાનક અને જુગુપ્સાપ્રેરક રોગ છે ગુજરાતીમા ભાગ્યે જ આ વિષય તરફ કોઈનુ ધ્યાન ગયુ છે આ રોગ જેને થાય છે તેની લાગણીને મધર ટેરેસાએ ખૂબ જ સારી રીતે વાચા આપી છે 'વિશ્વમા સૌથી મોટો રોગ કૅન્સર કે રક્તપિત્ત નથી પણ માનવ જાતમા, કોઈને મારી જરૂર નથી, મને કોઈ ચાહતુ નથી અને મારી કોઈને પડી નથી, એ રીતની પેદા થતી લાગણી જ મહાભયકર વ્યાધિ છે ' પણ રક્તપિત્તની જે દવાઓ હવે આજે શોધાઈ છે તેના પરથી એમ લાગે છે કે થોડા જ વરસોમા આ રોગ ધરતી પરથી નાબૂદ થઈ જશે પણ હવે એઈડ્સનો રોગ રક્તપિત્તનુ સ્થાન લેશે, કારણ કે એની સામે પણ એટલી જ ઘૃણા સમાજમા પ્રવર્તે છે

આ નવલકથા શા માટે લખવા પ્રેરાયાં છે એનો કઈક ખુલાસો પ્રસ્તાવનામા લેખિકાએ

એતદ્

આપ્યો છે : 'રક્તપિત્ત વિશેની કોઈ તબીબી સમજણ કે પ્રચાર સાહિત્યરૂપે આ નવલકથા મેં લખી નથી. પુરાવાની શી જરૂર છે ? નિષ્કામ સેવાનાં આવાં આધુનિક તીર્થસ્થાનો ઠેર ઠેર છે. એમને ચીંધવાનો મારો ઉદ્દેશ છે.'

સ્પષ્ટ છે કે આની પાછળ લેખિકાનો ઉદ્દેશ વાચકોના મનમાં કશી માહિતી પૂરી પાડવાનો નથી. નહીંતર તો દસ્તાવેજી કૃતિઓમાં બને છે તેમ અહીં આંકડાઓ, કોષ્ટકો, આલેખો, અવતરણોની ભરમાર હોત. વાચકોનાં ચિત્ત રક્તપિત્તનો ભોગ બનેલાઓ પ્રત્યે સહજ રીતે અનુકંપા ધરાવતાં થાય એ વસ્તુ તેમણે કેન્દ્રમાં રાખી છે. જેમણે આ નવલકથા વાંચી છે તેમના હૃદયમાં આવી અનુકંપા પ્રગટી પણ છે. એટલે મૂળ ઉદ્દેશ તો બર આવ્યો છે. પણ આખરે તો આ બધું કાચી સામગ્રી છે. નવલકથા સ્વરૂપે જ્યારે આ સામગ્રી આપણી સામે આવે છે ત્યારે લેખિકા એ સામગ્રીનું શું કરે છે એ જાણવામાં પણ આપણને રસ પડે.

એક રીતે જોવા જઈએ તો આ નવલકથામાં વાર્તાવસ્તુ જેવું ખાસ નથી. રૂપા સુખી કુટુંબમાં પરણી છે. પતિ ડૉક્ટર છે, સાસુ સમાજસેવિકા છે, ભણેલોગણેલો દિયર છે, એક દીકરો છે. આખી કૃતિના કેન્દ્રમાં તો રૂપા છે, અને આ રૂપાને ક્યાંકથી રક્તપિત્તનો રોગ લાગે છે. રૂપા રક્તપિત્તનો ભોગ બનેલાઓની પ્રતિનિધિ છે. આખી નવલકથામાં આવાં નાનાં મોટાં અનેક પ્રતિનિધિ પાત્રો આવ્યાં કરે છે. આ દરેકનો ઇતિહાસ એક સરખો છે, બધાંને એમનાં કુટુંબીજનોએ ત્યજી દીધાં છે. એકવાર આ દરદીને આશ્રમ, હૉસ્પિટલ કે બીજે ક્યાંય પણ ફંગોળી દીધા પછી એની સામે જોવા કોઈ તૈયાર નથી, આવી ઉપેક્ષા ધનવાન અને ગરીબ - એમ બંને દ્વારા થતી આવી છે.

રૂપા અને શૈલેષનું ખૂબ જ આત્મીય, પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન શરૂઆતનાં પૃષ્ઠોમાં આલેખાયું છે. અને એ જીવન કરુણ માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે. એ રીતે નવલકથાનો આરંભ સરેરાશ નવલકથાના જેવો છે. વનલતાબહેનને સમાજસેવિકા તરીકે આલેખ્યાં છે પણ એ તો પોતાના ઘરમાં ક્રિશ્ચિયન છોકરીને વહુ તરીકે સ્વીકારવા જરાય તૈયાર ન થાય એ પ્રકારનાં છે. એમના વ્યક્તિત્વનો આ પરિચય પૂરતો છે, એવી સ્ત્રી રક્તપિત્તના દર્દીને ઘરમાં ન સ્વીકારે એ પણ સ્વાભાવિક છે. લડાયક, વિદ્રોહી મિજાજ રૂપાના દિયર અનુપનો છે. પણ એ તો જે ઘર મારિયાને આવકારે નહીં એ ઘરમાં રહેવા તૈયાર નથી. તે ગૃહત્યાગ કરીને ચાલ્યો જાય છે. આમ રૂપાની પડખે ગમે તે સંજોગોમાં ઊભી રહી શકે એવી કોઈ વ્યક્તિને રહેવા દીધી નથી. નવલકથાને વિકસાવવા માટે વિચારવામાં આવેલી આ પ્રકારની યુક્તિઓ સસ્તી છે એની ના નહીં. હવે રહ્યો શૈલેશ. એ ડૉક્ટર છે, જે જમાનામાં રક્તપિત્ત અસાધ્ય નથી રહ્યો એ જમાનાનો એ ડૉક્ટર છે પણ અહીં એને ડૉક્ટર કરતાં વિશેષ તો માનવ તરીકે આપણી સમક્ષ આલેખ્યો છે અને એ રીતે એનું વર્તન, માણસ તરીકેનું, સ્વાભાવિક લાગે છે. જ્યાં રૂપાને રક્તપિત્ત છે એની જાણ થાય છે ત્યારે ત્રીજા પુરુષમાં નવલકથા લખાઈ હોવા છતાં, વનલતાબહેન આવા રોગીઓ પ્રત્યેની સૂગને પોતાની સંવેદનાથી આલેખે છે તેમ છતાં, શૈલેશને અને તેના હૃદયને નવલકથામાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી બહાર રાખ્યાં છે. હા, પાછળથી અર્થાત્ નવલકથાના અંતે વિખૂટાં પડેલાં દિયરભાભી પાછાં મળે છે, યશ પણ મોટો થઈને પાછો મળે છે - ત્યારે માથી અજાણ્યો એવો યશ પોતાના પિતાની, રૂપા પ્રત્યેના તેમના પ્રેમની, ડૉક્ટર તરીકેની કારકિર્દી ત્યજીને સેવાભાવી જિંદગી જીવી રહેલા પિતાની, તેમની એકલતાની ઘણીબધી વાતો રૂપાને કહે છે. પણ નવલકથાના પોતમાં આ મોટી ખામી તરીકે પુરવાર થાય છે. અનુપને લાવવો જ પડે - (અહીં કોઈ વાચક પ્રશ્ન પૂછી શકે કે તો પછી શૈલેશને ટી. બી.નો ભોગ બનાવીને મારી નાખવાને બદલે એને જીવતો રાખીને યશની સાથે આણી શકાયો હોત.)

એવી કઈ અનિવાર્યતા વર્તાઈ ? નવલકથાના આરંભે એની રવાનગી અને નવલકથાના અંતે એનો નાટ્યાત્મક પ્રવેશ બંને બિંદુઓ મેલોડ્રામેટિક નવલકથાના માળખામા બંધ બેસે એ પ્રકારના આ બે બિંદુઓની વચ્ચે છે રક્તપિત્તની વિભીષિકા આની પૂર્વભૂમિકા રૂપે વૃદ્ધાશ્રમનું એક ચિત્ર આલેખવામા આવ્યુ છે રૂપા એક વખત આ આશ્રમમા જઈ ચઢે છે 'આમ પણ જીવનની નમતી સાજે, વસતિથી દૂર આશ્રમના એકલવાયા જીવનમા પ્રતીક્ષા સિવાય બચ્યુ પણ શુ હતુ ? અંધકારના ઓસલાઓથી બંધાયુ હોય એવુ પથ્થરનુ મજબૂત અને વિશાળ મકાન, નિર્મમ અને ઠુંગાર ખાલી, સૂની બપોર માડ વિતાવી, જરીક ઉષ્મા માટે તલસતી આ સ્ત્રીઓ બગીચામા બેસી જતી, તો કોઈ એકમેકને ટેકે ફરતી અમર આત્માની જેમ અહીં સમય ન મરતો, ન હણાતો, ન બળતો, ન વીતી જતો ' આનો અર્થ એવો થયો કે મેલોડ્રામેટિક ઢાચામાથી નવલકથાને બહાર કેમ કાઢવી તેની આવડત તો છે

હવે જ્યારે નવલકથા ત્રીજા પુરુષમા આવે છે ત્યારે રૂપાને રક્તપિત્ત થયો છે એની જાણ થયા પછી શૈલેશને શુ થાય છે તેની જાણ આપણને કરાવવામા આવતી નથી પણ રૂપાને જ્યારે શૈલેશ કહે છે ત્યારે જુઓ 'ડઘાઈને રૂપા શૈલેશને આંખો ફાડીને જોઈ રહી રક્તપિત્ત ! એ શબ્દે ડખ મારી, ઝેરની કોથળી ઠાલવી નાખી શરીરમા ઝમઝમ થવા લાગ્યુ આંખે અંધારા આવવા લાગ્યા ડખની કાળી વેદના અને ઝેરથી શરીર લીલુ થવા માડ્યુ લથડિયુ ખાધુ હાથ ઉછાળતા એણે કશોક આધાર શોધ્યો ધડામ કરતુ કાચનુ વાઝ ફૂટ્યુ અને એની ઝીણી ઝીણી કાચની કચ્ચરો શરીરમા ઘૂસી ગઈ હોય એવી પીડા થઈ આવી ' આવા સ્થાનો સર્જનાત્મકતા પ્રગટાવે છે રૂપાના હૃદયમા લેખિકા પ્રવેશી શક્યા છે - ફરી એક સ્થાન આવુ આવે છે, હજુ તો તે ઘરની ચાર દીવાલોમા છે, પણ ઘર છોડી દેવાનુ છે એ વાત નક્કી છે 'રૂપાના ડહોળાયેલા મનના જળ ઠરે છે તળિયે છે કાદવ ઉપર તરે છે, નીતર્યું, પારદર્શક સત્ય સત્ય શુ છે ? આસુના ધુમ્મસમા એ આજ સુધી સત્યનો ચહેરો જોઈ શકી નથી આજે કોરીકટ્ટ આંખમા કશુ બનીને ખૂચે છે સત્ય સલામતીનુ બખ્તર ઉખેડીને ફગોળી દેવાયુ છે એ હવે નિર્વસ્ત્ર, નિરાધાર '

અને આમ આવી ચડે છે પેલી સુરક્ષિતતાના કવચમાથી બહાર, નકરી વાસ્તવની ભોમમા, હૉસ્પિટલમા જુદા જુદા વાતાવરણમાથી આવેલા આ બધા જ માનવીઓ વચ્ચે એક જ સમાનતા રક્તપિત્ત અને એને કારણે એકલવાયાપણાની લાગણી આ લાગણીના આલેખનમા પછી અવારનવાર અતિરંજકતાનુ તત્ત્વ ભળતુ રહે છે જ્યા કોઈ અતીત જ ન હોય ત્યા તો કોઈ પ્રશ્ન નથી, પણ જ્યા રૂપાના જેવો સમૃદ્ધ ભૂતકાળ હોય ત્યા તે ભૂતની જેમ વળગેલો જ રહે એટલે એ કઈ રૂપાને ઠરીને બેસવા નથી દેતો રૂપા એ સ્થળ ત્યજીને પોતાને પેર - ભૂંડી હાલતમા - જઈ ચઢે છે ત્યા ખબર પડે છે કે સ્વજનોએ તો રૂપા અકસ્માતમા ગુજરી ગયાનુ જાહેર કર્યું હતુ અને એનો રઝળપાટ શરૂ થાય છે

આ પછી થતા અનુભવો ક્યાક ચીલાચાલુ રીતે આલેખાયા છે, ક્યાક એમા નવીનતાનુ તત્ત્વ ઉમેરાય છે મગળસૂત્ર વેચીને હોટલમા થોડા દિવસ ગાળે છે, ત્યાના કડવા અનુભવો લઈને ફરી હૉસ્પિટલ ભેગી થાય છે, હવે તેનુ નામ કુસુમ છે નવી હૉસ્પિટલ અને એના વહીવટી કીભાડોની વચ્ચે જીવતી, જીવવા મથતી રૂપા પોતાના કરતાય વધુ બદનસીબ લોકોના પરિચયમા આવે છે ભૂંડી ભૂખનો અનુભવ કરે છે કેળા ચોરીને ખાઈ લે છે પણ આવી ઘટનાની સફળતા પ્રગટાવવામા આવી નથી ફરી જ્યારે તે હૉસ્પિટલમાથી ભાગે છે ત્યારે અકસ્માતમા પગ ભાગે છે હવે એનુ નામ સાવિત્રી ફરી તેની દવા શરૂ થાય છે, પણ તેનો ઉન્માદ તેને કશુ કરવા દેતો

નથી. ફરી ભાગે છે - ચીંથરેહાલ અવસ્થામાં, માસિકના દિવસોમાં જાહોજલાલીમાં જીવેલી રૂપાને ફુટપાથ પર પણ કોઈ પડી રહેવા દેતું નથી, ફરી કોઈ દારૂની હેરાફેરી કરતો ત્યાગરાજ તેને આવા પતિયાઓની ઝોપડપટ્ટીમાં લાવીને મૂકે છે.

આ બિંદુએથી નવલકથા એક જુદી ભૂમિકાએ જાય છે - કેટલાક સેવાભાવી લોકો જાનના જોખમે, કોઈ સ્વાર્થ વિના આ રક્તપિત્તના દરદીઓને માટે એક વસાહત ઊભી કરવા માગે છે. નવલકથાના અંતિમ ચરણમાં આ વસાહત સ્વપ્નાવસ્થામાંથી મૂર્ત અવસ્થાએ કેવી રીતે વિસ્તરે છે તેની કથા છે. ડગલે ને પગલે માનવતાથી મહોરતા માનવીઓ અહીં આલેખાયાં છે; એમનાં વ્યક્તિત્વની સંકુલતાઓ આલેખવાનો લેખિકાનો આશય નથી, એની અપેક્ષા પણ નથી. જે સાચી ઘટના પરથી ટૂંકી વાર્તા લખી હતી તેની નાયિકા વાસ્તવ જીવનમાં મૃત્યુ પામે છે પણ નવલકથાની નાયિકા મૃત્યુ પામતી નથી, સાજી થાય છે. લેખિકાના મૂળ પ્રયોજનને આ વાત બંધ બેસે છે. પણ સાજી થયેલી આ રૂપા દીકરા કે દિયર પાસે જવા માગતી નથી, એ તો આ વસાહતમાં જ જીવવા માગે છે, આ સિવાય એની બીજી કઈ નિયતિ હોઈ શકે ?

વર્ષા અડાલજાએ આવો એક વિષય પસંદ કરીને, એની નવલકથા રચીને શ્રમમંદિરને પોતાના તરફથી ભેટ આપી છે; સાથે સાથે ગુજરાતી ભાષામાં દસ્તાવેજી કૃતિઓનું કાવ્યશાસ્ત્ર તૈયાર કરી આપવા માટેનો એક સંદર્ભ પણ પૂરો પાડ્યો છે.



('અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકાં' હિમાંશી શેલત. ૧૯૯૨. પ્રકાશક - ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, અઠવા લાઈન્સ, સુરત પૃ. ૧૩૪, મૂલ્ય રૂ. ૩૪/-)

વીતેલા દાયકામાં ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા ક્ષેત્રે જે કેટલાક નવા, આગવા અવાજો સંભળાવા લાગ્યા તેમાં હિમાંશી શેલત મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવે છે. 'અંતરાલ' દ્વારા ઉપસેલી છબિ આ સંગ્રહમાં વધુ સારી રીતે પ્રગટી છે. આ સંગ્રહની મોટા ભાગની વાર્તાઓના કેન્દ્રમાં સ્ત્રી હોવા છતાં સ્ત્રીની સમસ્યાઓ ઉપર ભાર આપ્યા વિના વાર્તાઓ લખવી એવી કશી સભાનતા અહીં જોવા મળતી નથી. મોટે ભાગે આપણા નિત્યજીવનમાં, કુટુમ્બ જીવનમાં બનતી નાની મોટી ઘટનાઓ, એની વિગતોને પસંદ કરવામાં આવી છે. ઘણી વાર તો એમ જ લાગે કે જાણે કશું બનતું જ નથી. આનો અર્થ એવો નથી કે આ વાર્તાઓ ઘટનાલોપ - ઘટના હ્રાસની પરંપરામાં આગળ વધે છે. ઘટનાઓ છે, એને સર્જનારા માનવીઓ છે પણ નથી એમનો ભાર વરતાતો કે નથી એ ઓગળી જતી. એ ઘટનાઓને નિમિત્તે માનવચિત્તમાં જાગતાં સંવેદનોની વાત કરવાનું હિમાંશી શેલતને વધુ ફાવે છે.

હિમાંશી શેલત માનવજીવનમાં આવી ચઢતી કેટલીક મહત્ત્વની ક્ષણોને પારખી લે છે અને પછી એની આસપાસ વાર્તાઓ રચે છે. ક્યારેક એવી ક્ષણો મુખ્ય પાત્રોના જીવનને બદલી નાખે છે, ક્યારેક એને કારણે તેમના સમગ્ર ભૂતકાળનો અર્થ બદલાઈ જાય છે; ક્યારેક એવી ક્ષણે તેમને પોતાનો સાક્ષાત્કાર અર્થાત્ જીવન માત્રનો સાક્ષાત્કાર થઈ જાય છે. 'સુવર્ણફળ', 'બળતરાનાં બીજ', 'છત્રીસમે વર્ષે ઘટનાની પ્રતીક્ષા' કે 'સુંદર, અમૃતા અને વૃક્ષ' જેવી વાર્તાઓને આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય. 'સુવર્ણફળ'માં બે પ્રૌઢા કુમારિકા બહેનો વત્સલા અને સુમિત્રા નિરાંતે એકબીજાના આશ્રયે જીવે છે. અને સાવ અચાનક પચાસ વરસના ચંદ્રવદન જાગીરદાર યૌવનના આરંભે પ્રિયતમા પાછળ નીકળી પડતા નાયકની જેમ વત્સલાની શોધમાં સુમિત્રા પાસે આવી ચઢે

છે, અને સુમિત્રાના હૃદયમા વટોળ જગવી જાય છે આ ઘટના પૂર્વેની બધી જ ઘટનાઓ, વિગતો, એની સાથે સકળાયેલી સમસ્યાઓ – આ બધુ બાજુ પર મૂકી દઈને વાર્તા આગળ વિસ્તરે છે બને બહેનોના રેઢિયાળ જીવનમા આ માણસ આવીને ઝઝાવાત ફૂકે છે વત્સલાને તો જીવનમા નવી લહેરખીઓ પ્રાપ્ત થઈ, એ તો મીઢામાથી કુમારિકામા રૂપાતરિત થઈ ગઈ, પણ બીજી બાજુ સુમિત્રાને આવનારા વર્ષોના ભાર, એકલતા તળે કચડાઈ જતી બતાવી આ બને પાત્રોની અત્યન્ત નિકટતાને વિરોધી ધ્રુવબિંદુઓમા મૂકી આપી, અને એ રીતે નાટ્યાત્મક ભાત ઊપસી આવી, વત્સલાને સુમિત્રાની આખે દેખાડવામા આવે છે ‘ઉત્સાહના વટોળિયામા ઘૂમરી ખાતી વત્સલા હવે ઝાલી ઝલાય એમ નથી ડહાપણની બધી વાતો આ તોફાનમા ઊડી જવાની એના તેતાલીસ વરસ એ વટોળમા પાકા પાન થઈ ક્યાય દૂર ફગોળાઈ ગયા છે પેલી કરમાયેલી, નિસ્તેજ ભારેખમ ચહેરાવાળી વત્સલાની જગ્યાએ પ્રસન્નતામા નખશિખ ઝબકોળાયેલી એક નમણી કન્યા પાનેતર ઓઢી ઊભી છે ’ આવી સુમિત્રા કોને જુએ છે ’ વત્સલાને કે પોતાને ? વત્સલા ઉપરનો અધિકાર, છૂપી ઈર્ષ્યા, આવનારા ભાવિનો ઓથાર, ગૂગળાવી નાખનારી એકલતા – આ બધાથી શબલિત થઈને સુમિત્રા ક્યા સુવર્ણફળની પ્રતીક્ષા કરે છે ? આ ક્ષણે એક ભયાનક (પણ એ તો વત્સલા માટે, સુમિત્રા માટે તો રોમાચક) દૃશ્ય તે કલ્પી બેસે છે ધારો કે વત્સલાને ચદ્રવદન કાઢી મૂકે અને એ પાછી આવે તો ? ‘પેલા કલ્પવૃક્ષનુ એક સાવ નાનુ સુવર્ણફળ અણધાર્યુ જ એના હાથમા આવી ચડ્યુ હતુ

‘બળતરાના બીજ’મા મા અને દીકરી કેન્દ્રસ્થાને છે, પણ દીકરીની આખે વર્તમાન, ભૂતકાળ નિરૂપાતા રહે છે આજની જેમ તે દિવસેય ખૂબ વરસાદ હતો ’ એટલે ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચેના સબધ સઘર્ષનુ સૂચન થાય છે નાયિકાના ચિત્તમા શૈશવકાળની એક અનુભૂતિ, માના વાત્સલ્યની પ્રતીતિ કરાવતી, મોગરાની મહેક જેવી સચવાયેલી પડી છે ફરી એક વરસાદી બપોરે મા જૂનુ કબાટ ખોલીને બેસે છે, અને તેના પિતા જેને પરણવા માગતા હતા એ છોકરીનો ફોટો નીકળે છે અને નાયિકાને મન ભૂતકાળનો સમગ્ર અર્થ બદલાઈ ગયો વર્ષો સુધી સઘરી રાખેલી સ્મૃતિઓ, અકળામણો, વેદનાઓ કહેવાનો અર્થ ન હતો અને છતા એ બધુ કહેવાઈ ગયુ, એ દપતીના ક્લેશમય જીવનનો તાળો મળી ગયો પણ વાર્તામા સ્થૂળ ઘટનાઓનો કાઈ અર્થ ન હતો એટલે અહીં એનુ આલેખન કરવામા આવ્યુ નથી જેને કારણે આ બધુ બન્યુ તેને – નાયિકાના પિતાને વચ્ચે લાવ્યા વિના માત્ર નાયિકાની આખે આખી ઘટના બતાતવામા આવે છે એવા ક્લેશપૂર્ણ, વેદનામય વાતાવરણમા શૈશવની એ વરસાદી બપોરની સ્મૃતિ ઘૂટાતી રહે છે ‘આખી દુનિયા પ્રલયમા ડૂબે, પણ એનુ ઘર આવુ જ સુરક્ષિત, હૂફાળા સુખમા એને ઢબૂરી દેતુ અડીખમ ઊભુ રહેશે એવુ ત્યારે એને લાગેલુ અને માથામા ફરતી બાની એ આગળીઓ હથેળીમા મઘમઘતુ મોગરાનુ નાનકડુ ફૂલ, આખ ને ગાલ પર ઠડા પાણીની ફરફર સુખની આ પરિપૂર્ણ ક્ષણ એને એવી તો વળગી રહી કે આકાશમા વાદળ ઘેરાતાની સાથે જ એ તાજી થઈ ઊઠતી ’ નાયિકા જે એકાતવાસ સ્વીકારી બેઠી છે તેમા જો કોઈ હૂફ આપનાર હોય તો તે આ વરસાદી સ્મૃતિ એ માનુ મૃત્યુ થયુ ત્યારે એને પણ મોગરાની ગધ જેવી પ્રાપ્તિ થઈ

ઘણીબધી વાર્તાઓના કેન્દ્રમા એકલવાઈ પડી ગયેલી સ્ત્રી છે પણ આ એકલવાયાપણાને પેલા આધુનિક એકલવાયાપણા સાથે કોઈ નિસબત નથી આ નાયિકાના સન્દર્ભો આપણી આસપાસના જિવાતા જીવનમાથી લેવામા આવ્યા છે એક ઘેરો અવસાદ બધી વાર્તાઓમા પથરાઈને પડ્યો છે અને છતા વાર્તાઓને અતિરંજિત બનાવે એવી સામગ્રી અહીં નથી ફરી એક

બીજી વાર્તા જુઓ : 'છત્રીસમે વરસે ઘટનાની પ્રતીક્ષા.' અહીં ફરી પ્રૌઢા કુમારિકા સુમિ છે. દાદીના મૃત્યુની સાક્ષી બનેલી સુમિ માબાપ, ફોઈફુઆની સાથે જીવી રહી છે. દીકરાના અપમૃત્યુના ઘાથી અવાચક થઈ ગયેલાં વૃદ્ધ રતન ફોઈ ઠીંગરાઈ ગયેલા જીવનની છબિ મૂર્ત કરી આપે છે. આ પાત્રોના જીવનમાં આમ તો કશું બનતું નથી પણ નાની નાની વિગતોની પાછળ માનવહૃદયની ભીષણ એકલતા આલેખવાની કુશળતા હિમાંશી શેલતમાં છે. લગ્નની શક્યતા ન ધરાવતી નાયિકાને જીવનની એક પળે સાક્ષાત્કાર થયો. બાને શોધવા એ ઓરડીમાં જાય છે 'પગ સરખા મૂકી એ સ્થિર થઈ ત્યાં તો એણે ત્યાં જ, ઓરડીના અંધકારમાં જ કોક ચોથું જોયું. એ વળી કોણ ?' ઓરડી અરીસો હોય તેમ એકીટશે એ ખાટલાની નજીક સરકતા પેલા ચોથા આકારને જોતી, ઓળખવા મથી રહી. પરિચિત હતો એ આકાર, એનું કદ... ખોડંગાતી ચાલ. કમ્મરે ખોસેલો સાડીનો મેલોદાટ છેડો, બાંયેથી ખોખલું પડતું બ્લાઉઝ...છત્રીસ વર્ષે ધોળા થતા જતા વાળ... કોણ, સુમિ ? ચોથા આકારની ઓળખ મળી ગઈ હતી.' અહીં કરુણનો ઉત્કટ સ્પર્શ થતો હોવા છતાં 'કોણ, સુમિ' કહી દેવાના લોભમાંથી જો લેખિકા ઊગરી ગયાં હોત તો વાર્તાની વ્યંજનામાં વધુ ઉમેરો થાત.

આ વાર્તાઓમાં કેટલાંક પાત્રો સ્વપ્નજગતમાં સરી જાય છે. સ્વપ્ન દ્વારા વાસ્તવિકતાને મારી હટાવવાના પ્રયત્ન કરે છે. સાથે સાથે કૃત્રિમ રોમેન્ટિકતામાંથી ઊગરી પણ જાય છે. 'સુંદર, અમૃતા અને વૃક્ષ' કે 'પછડાટ' વાર્તા લો. બંને વાર્તાના કેન્દ્રમાં પુરુષપાત્રો છે. બંનેને આકસ્મિક રીતે બીજાં પુરુષપાત્રોનો ભેટો થઈ જાય છે, એની પાછળ બંને વ્યક્તિ ભાવિ સંબંધોની, જીવનના એક ન જોયેલા ખંડની કલ્પના કરે છે. પહેલી વાર્તામાં નાયકની આંખે સુંદર દેખાડવામાં આવ્યો છે. અચાનક ભટકાઈ પડેલો સુંદર એક મનમોહક, રંગબેરંગી દુનિયા ઊભી કરે છે અને એની પડછે નાયકને પોતાનું દાંપત્યજીવન સાવ શુષ્ક લાગવા માંડે છે. સાથે જ વાતોડિયા સુંદરે પોતાની, પત્નીની, ઘરના કંપાઉંડમાં ઉછેરેલા વૃક્ષની વાતો કર્યે જ રાખી છે. સુંદરના વૃક્ષને જુએ એ પહેલાં પોતે એ ઝાડને ક્યાંક જોયું છે. 'અતિશય રૂપાળું' 'રેશમી ધુમ્મસમાં તરતું', 'સફેદ ઝાંયવાળા, ગુલાબી ગુચ્છાવાળા અને કમનીય વળાંકો ધરાવતા'એ વૃક્ષને વાસ્તવ જગતમાં જુએ છે ત્યારે તેને આઘાત લાગે છે. ચેખવની સૃષ્ટિમાં જાણે વાચક ભૂલો પડ્યો હોય છે એવું વાતાવરણ છે. નરી અવ્યવસ્થા, સુંદરની દીઠી ન ગમે એવી પત્ની જોતાંવેંત નાયક ભાગી જાય છે; વાર્તાના અંતે ફોક્સ બદલાય છે. હવે સુંદર કેન્દ્રમાં આવે છે. 'એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા ઝાડ પાસે ગયો, આંખોમાં જાંબલી રંગની પહેલાં તો છાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ, ડાળપાન દેખાય નહીં, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... ફૂલોની જ ઘટ્ટ રેશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આછી સુગંધ...' સ્વપ્ન, વાસ્તવ, કલ્પના, આભાસ – આ બધા છેડા પરસ્પર એવી રીતે ગુંથાઈ ગયા છે કે એમને જુદા પાડવા ખૂબ જ મુશ્કેલ છે. તો 'પછડાટ' વાર્તાને જરા જુદી રીતે વિકસાવી છે. અહીં પણ બાગમાં આકસ્મિક રીતે ભટકાઈ પડેલા સુબંધુની અને રમણિકલાલની વાત છે. જીવનની યાંત્રિકતામાંથી બચવા માટે રમણિકલાલ મિત્રને પત્રો લખ્યા કરે પણ સામેથી માત્ર માહિતીપ્રદ પત્ર આવતા નાયક પછડાટ અનુભવે છે. પણ એ અનુભવ ફરી પત્ર લખતા રોકી શકતો નથી. આવા દિવસોમાં સુબંધુની મુલાકાત તેમને એક નવી દુનિયામાં, નવી આત્મીયતામાં લઈ જશે પણ સુબંધુ તો એમને ખો આપીને છટકી જાય છે. સુબંધુના જગતમાં રમણિકલાલને જરાય સ્થાન નથી એટલે વળી એમને પત્રજગતમાં પુરાઈ રહેવાનું આવ્યું.

ક્યાંક રેઢિયાળ પરિસ્થિતિઓ પસંદ કરી હોવા છતાં વાર્તાઓ રેઢિયાળ રીતે વિકસતી નથી. 'જવનિકા' વાર્તામાં પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન જીવતા સોહન અને દર્શનાના જગતમાં દર્શનાની બહેન

છે, અને સુમિત્રાના હૃદયમા વટોળ જગવી જાય છે આ ઘટના પૂર્વેની બધી જ ઘટનાઓ, વિગતો, એની સાથે સકળાયેલી સમસ્યાઓ - આ બધુ બાજુ પર મૂકી દઈને વાર્તા આગળ વિસ્તરે છે બન્ને બહેનોના રેઢિયાળ જીવનમા આ માણસ આવીને ઝઝાવાત ફૂકે છે વત્સલાને તો જીવનમા નવી લહેરખીઓ પ્રાપ્ત થઈ, એ તો પ્રૌઢામાથી કુમારિકામા રૂપાતરિત થઈ ગઈ, પણ બીજી બાજુ સુમિત્રાને આવનારા વર્ષોના ભાર, એકલતા તળે કચડાઈ જતી બતાવી આ બન્ને પાત્રોની અત્યન્ત નિકટતાને વિરોધી ધ્રુવબિંદુઓમા મૂકી આપી, અને એ રીતે નાટ્યાત્મક ભાત ઊપસી આવી, વત્સલાને સુમિત્રાની આખે દેખાડવામા આવે છે 'ઉત્સાહના વટોળિયામા ઘૂમરી ખાતી વત્સલા હવે ઝાલી ઝલાય એમ નથી ડહાપણની બધી વાતો આ તોફાનમા ઊડી જવાની એના તેતાલીસ વરસ એ વટોળમા પાકા પાન થઈ ક્યાય દૂર ફગોળાઈ ગયા છે પેલી કરમાયેલી, નિસ્તેજ ભારેખમ ચહેરાવાળી વત્સલાની જગ્યાએ પ્રસન્નતામા નખશિખ ઝબકોળાયેલી એક નમણી કન્યા પાનેતર ઓઢી ઊભી છે ' આવી સુમિત્રા કોને જુએ છે ' વત્સલાને કે પોતાને ? વત્સલા ઉપરનો અધિકાર, છૂપી ઈર્ષ્યા, આવનારા ભાવિનો ઑથાર, ગૂગળાવી નાખનારી એકલતા - આ બધાથી શબલિત થઈને સુમિત્રા ક્યા સુવર્ણફળની પ્રતીક્ષા કરે છે ? આ ક્ષણે એક ભયાનક (પણ એ તો વત્સલા માટે, સુમિત્રા માટે તો રોમાચક) દૃશ્ય તે કલ્પી બેસે છે ધારો કે વત્સલાને ચદ્રવદન કાઢી મૂકે અને એ પાછી આવે તો ? 'પેલા કલ્પવૃક્ષનુ એક સાવ નાનુ સુવર્ણફળ અણધાર્યું જ એના હાથમા આવી ચઢ્યુ હતુ '

'બળતરાના બીજ'મા મા અને દીકરી કેન્દ્રસ્થાને છે, પણ દીકરીની આખે વર્તમાન, ભૂતકાળ નિરૂપાતા રહે છે 'આજની જેમ તે દિવસેય ખૂબ વરસાદ હતો ' એટલે ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચેના સબધ સઘર્ષનુ સૂચન થાય છે નાયિકાના ચિત્તમા શૈશવકાળની એક અનુભૂતિ, માના વાત્સલ્યની પ્રતીતિ કરાવતી, મોગરાની મહેક જેવી સચવાયેલી પડી છે ફરી એક વરસાદી બપોરે મા જૂનુ કબાટ ખોલીને બેસે છે, અને તેના પિતા જેને પરણવા માગતા હતા એ છોકરીનો ફોટો નીકળે છે અને નાયિકાને મન ભૂતકાળનો સમગ્ર અર્થ બદલાઈ ગયો વર્ષો સુધી સઘરી રાખેલી સ્મૃતિઓ, અકળામણો, વેદનાઓ કહેવાનો અર્થ ન હતો અને છતા એ બધુ કહેવાઈ ગયુ, એ દપતીના ક્લેશમય જીવનનો તાળો મળી ગયો પણ વાર્તામા સ્થૂળ ઘટનાઓનો કાઈ અર્થ ન હતો એટલે અહીં એનુ આલેખન કરવામા આવ્યુ નથી જેને કારણે આ બધુ બન્યુ તેને - નાયિકાના પિતાને વચ્ચે લાવ્યા વિના, માત્ર નાયિકાની આખે આખી ઘટના બતાવવામા આવે છે એવા ક્લેશપૂર્ણ, વેદનામય વાતાવરણમા શૈશવની એ વરસાદી બપોરની સ્મૃતિ ઘૂટાતી રહે છે 'આખી દુનિયા પ્રલયમા ડૂબે, પણ એનુ ઘર આવુ જ સુરક્ષિત, હૂફાળા સુખમા એને ઢબૂરી દેતુ અડીખમ ઊભુ રહેશે એવુ ત્યારે એને લાગેલુ અને માથામા ફરતી બાની એ આગળીઓ હથેળીમા મઘમઘતુ મોગરાનુ નાનકડુ ફૂલ, આખ ને ગાલ પર ઠડા પાણીની ફરફર   સુખની આ પરિપૂર્ણ ક્ષણ એને એવી તો વળગી રહી કે આકાશમા વાદળ ઘેરાતાની સાથે જ એ તાજી થઈ ઊઠતી ' નાયિકા જે એકાંતવાસ સ્વીકારી બેઠી છે તેમા જો કોઈ હૂફ આપનાર હોય તો તે આ વરસાદી સ્મૃતિ એ માનુ મૃત્યુ થયુ ત્યારે એને પણ મોગરાની ગધ જેવી પ્રાપ્તિ થઈ

ઘણીબધી વાર્તાઓના કેન્દ્રમા એકલવાઈ પડી ગયેલી સ્ત્રી છે પણ આ એકલવાયાપણાને પેલા આધુનિક એકલવાયાપણા સાથે કોઈ નિસબત નથી આ નાયિકાના સન્દર્ભો આપણી આસપાસના જિવાતા જીવનમાથી લેવામા આવ્યા છે એક ઘેરો અવસાદ બધી વાર્તાઓમા પથરાઈને પડ્યો છે અને છતા વાર્તાઓને અતિરંજિત બનાવે એવી સામગ્રી અહીં નથી ફરી એક

બીજી વાર્તા જુઓ : 'છત્રીસમે વરસે ઘટનાની પ્રતીક્ષા.' અહીં ફરી પ્રૌઢા કુમારિકા સુમિ છે. દાદીના મૃત્યુની સાક્ષી બનેલી સુમિ બાબાપ, ફોઈફુઆની સાથે જીવી રહી છે. દીકરાના અપમૃત્યુના ઘાથી અવાચક થઈ ગયેલાં વૃદ્ધ રતન ફોઈ ઠીંગરાઈ ગયેલા જીવનની છબિ મૂર્ત કરી આપે છે. આ પાત્રોના જીવનમાં આમ તો કશું બનતું નથી પણ નાની નાની વિગતોની પાછળ માનવહૃદયની ભીષણ એકલતા આલેખવાની કુશળતા હિમાંશી શેલતમાં છે. લગ્નની શક્યતા ન ધરાવતી નાયિકાને જીવનની એક પળે સાક્ષાત્કાર થયો. બાને શોધવા એ ઓરડીમાં જાય છે 'પગ સરખા મૂકી એ સ્થિર થઈ ત્યાં તો એણે ત્યાં જ, ઓરડીના અંધકારમાં જ કોક ચોથું જોયું. એ વળી કોણ ?' ઓરડી અરીસો હોય તેમ એકીટશે એ ખાટલાની નજીક સરકતા પેલા ચોથા આકારને જોતી, ઓળખવા મથી રહી. પરિચિત હતો એ આકાર, એનું કદ... ખોડંગાતી ચાલ, કમ્મરે ખોસેલો સાડીનો મેલોદાટ છેડો, બાંયેથી ખોખલું પડતું બ્લાઉઝ...છત્રીસ વર્ષે ધોળા થતા જતા વાળ... કોણ, સુમિ ? ચોથા આકારની ઓળખ મળી ગઈ હતી.' અહીં કરુણનો ઉત્કટ સ્પર્શ થતો હોવા છતાં 'કોણ, સુમિ' કહી દેવાના લોભમાંથી જો લેખિકા ઊગરી ગયાં હોત તો વાર્તાની વ્યંજનામાં વધુ ઉમેરો થાત.

આ વાર્તાઓમાં કેટલાંક પાત્રો સ્વપ્નજગતમાં સરી જાય છે. સ્વપ્ન દ્વારા વાસ્તવિકતાને મારી હટાવવાના પ્રયત્ન કરે છે. સાથે સાથે કૃત્રિમ રોમેન્ટિકતામાંથી ઊગરી પણ જાય છે. 'સુંદર, અમૃતા અને વૃક્ષ' કે 'પછડાટ' વાર્તા લો. બંને વાર્તાના કેન્દ્રમાં પુરુષપાત્રો છે. બંનેને આકસ્મિક રીતે બીજાં પુરુષપાત્રોનો ભેટો થઈ જાય છે, એની પાછળ બંને વ્યક્તિ ભાવિ સંબંધોની, જીવનના એક ન જોયેલા ખંડની કલ્પના કરે છે. પહેલી વાર્તામાં નાયકની આંખે સુંદર દેખાડવામાં આવ્યો છે. અચાનક ભટકાઈ પડેલો સુંદર એક મનમોહક, રંગબેરંગી દુનિયા ઊભી કરે છે અને એની પાછળ નાયકને પોતાનું દાંપત્યજીવન સાવ શુષ્ક લાગવા માંડે છે. સાથે જ વાતોડિયા સુંદરે પોતાની, પત્નીની, ઘરના કંપાઉંડમાં ઉછેરેલા વૃક્ષની વાતો કર્યે જ રાખી છે. સુંદરના વૃક્ષને જુએ એ પહેલાં પોતે એ ઝાડને ક્યાંક જોયું છે. 'અતિશય રૂપાળું' 'રેશમી ધુમ્મસમાં તરતું', 'સફેદ ઝાંયવાળા, ગુલાબી ગુચ્છાવાળા અને કમનીય વળાંકો ધરાવતા'એ વૃક્ષને વાસ્તવ જગતમાં જુએ છે ત્યારે તેને આઘાત લાગે છે. ચેખવની સૃષ્ટિમાં જાણે વાચક ભૂલો પડ્યો હોય છે એવું વાતાવરણ છે. નરી અવ્યવસ્થા, સુંદરની દીઠી ન ગમે એવી પત્ની જોતાંવેંત નાયક ભાગી જાય છે; વાર્તાના અંતે ફોક્સ બદલાય છે. હવે સુંદર કેન્દ્રમાં આવે છે. 'એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા ઝાડ પાસે ગયો, આંખોમાં જાંબલી રંગની પહેલાં તો છાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ, ડાળપાન દેખાય નહીં, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... ફૂલોનો જ થઈ રેશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આછી સુગંધ...' સ્વપ્ન, વાસ્તવ, કલ્પના, આભાસ - આ બધા છેડા પરસ્પર એવી રીતે ગૂંથાઈ ગયા છે કે એમને જુદા પાડવા ખૂબ જ મુશ્કેલ છે. તો 'પછડાટ' વાર્તાને જરા જુદી રીતે વિકસાવી છે. અહીં પણ બાગમાં આકસ્મિક રીતે ભટકાઈ પડેલા સુબંધુની અને રમણિકલાલની વાત છે. જીવનની યાંત્રિકતામાંથી બચવા માટે રમણિકલાલ મિત્રને પત્રો લખ્યા કરે પણ સામેથી માત્ર માહિતીપ્રદ પત્ર આવતા નાયક પછડાટ અનુભવે છે. પણ એ અનુભવ ફરી પત્ર લખતા રોકી શકતો નથી. આવા દિવસોમાં સુબંધુની મુલાકાત તેમને એક નવી દુનિયામાં, નવી આત્મીયતામાં લઈ જશે પણ સુબંધુ તો એમને ખો આપીને છટકી જાય છે. સુબંધુના જગતમાં રમણિકલાલને જરાય સ્થાન નથી એટલે વળી એમને પત્રજગતમાં પુરાઈ રહેવાનું આવ્યું.

ક્યાંક રેઢિયાળ પરિસ્થિતિઓ પસંદ કરી હોવા છતાં વાર્તાઓ રેઢિયાળ રીતે વિકસતી નથી. 'જવનિકા' વાર્તામાં પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન જીવતા સોહન અને દર્શનાના જગતમાં દર્શનાની

ચૌલાનુ આગમન થાય છે નાયિકાના જીવનમા આવતા સ્થિત્યતરોના પ્રતિરૂપ માટે બારીઓ ઉપર લગાડેલા પડદા ખાસ્સા કામ લાગે છે ક્યારેક કોઈક સ્ત્રીને બદલે પુરુષ આવી ચઢે છે

અહીં ગ્રથસ્થ થયેલી તેવીસ વાર્તાઓમાથી ઉપરની ચર્ચામા ન સમાવી શકાયેલી વ તાઓ પણ સયમપૂર્વક આલેખાયેલી છે 'સમોહન', 'અજાણ્યો', 'સમય', 'હાથ', 'કાલ સુધી તો' જેવી વાર્તાઓ લાઘવપૂર્ણ છે, મનોજગતને તાગતી છે પણ બીજી કેટલીક વાર્તાઓ નબળી છે એ આ સગ્રહમાથી ટાળી શકાઈ હોત - દા ત 'ઠેકાણુ !', 'ઘરભણી', 'એક માણસનુ મૃત્યુ', 'ધ્યાન', 'અશ્વિન નામે એક સન્મિત્ર', 'શ્રી એ સુકુમાર/અમર ' પણ 'અંતરાલ' પછી ટૂકા ગાળામા બીજો સગ્રહ લઈને આવેલા હિમાશી શેલત પાસે આટલી સખ્યામા સારી વાર્તાઓ મળી એ જ મોટી પ્રાપ્તિ



(મહામાનવ શ્રીકૃષ્ણ ડૉ જ્યોત્સ્ના તન્ના - નગીનદાસ સઘવી ૧૯૯૧ પ્રકાશક ઇન્ડિયન હેરીટેજ ટ્રસ્ટ હાઉસ, નાથાલાલ પારેખ માર્ગ, મુબઈ ૪૦૦ ૦૩૯ પૃ ૫૮૩ મૂલ્ય રૂ ૨૦૦/)

શ્રીકૃષ્ણ ઉપરના અભ્યાસગ્રથો વીસમી સદીમા વધ્યા છે મહાભારતની અધિકૃત વાચના તૈયાર થયા પછી શ્રીકૃષ્ણ ઉપર વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કરવાનો એક મહત્ત્વપૂર્ણ સ્રોત પ્રાપ્ત થયો પરતુ આપણા મોટા ભાગના કૃષ્ણચરિત્રો પુરાણોને આધારે તૈયાર થયા છે અને તેમા પ કવિકલ્પનાઓએ ઇતિહાસને ઇતિહાસ રહેવા ન દેતા એને કલ્પનારગી બનાવી દીધો આ ગ્રથના પ્રવેશકમા સ્પષ્ટતા કરવામા આવી છે 'જગતની અનેક ભાષાઓમા અને ગુજરાતી ભાષામા પણ શ્રીકૃષ્ણની જીવનકથા, લીલા, ચરિત્ર અને પરાક્રમગાથા રજૂ કરનાર સખ્યાબંધ ગ્રથો અનેક સદીઓથી લખાતા રહ્યા છે અને હજુ પણ લખાતા રહેશે છેલ્લા પચાસેક વરસમા ગુજરાતના અનેક સમર્થ અને ખ્યાતનામ સાહિત્યકારોએ આધુનિક સદર્ભમાં કૃષ્ણજીવનનું નિરૂપણ કરનાર ચરિત્રગ્રથો લખવા માડ્યા છે કમનસીબે આ ચરિત્રગ્રથોમા કૃષ્ણજીવન અગેની પ્રાચીન પરપરાઓની રજૂઆત કે અર્થઘટન કરવાને બદલે આ શબ્દસ્વામીઓએ પોતપોતાની કલ્પનાના ગુબ્બારા ઉડાવ્યા છે પ્રાચીન પરપરામા ન હોય તેવા કાલ્પનિક પ્રસગો, પાત્રો અને સવાદોનુ ઉમેરણ કર્યું છે આવા એક ચરિત્રલેખકે કાલીયદમનનો પ્રસગ સમજાવવા માટે કૃષ્ણને મદારી બનાવી દીધા છે આવા ઉમેરણોનુ સાહિત્યિક મૂલ્ય તો જ હોય તે ખરુ, પણ આવા નિરૂપણના કારણે પ્રાચીન પરપરાઓ સ્પષ્ટ થવાને બદલે ઊલટી દૂષિત થઈ રહી છે '

ભારતીય પ્રજાની સસ્કૃતિના કેન્દ્રમા બે અવતારી પુરુષો છે એક, મર્યાદાપુરુષોત્તમ લેખાયેલા રામ અને બીજા પૂર્ણ પુરુષોત્તમ લેખાયેલા કૃષ્ણ આ બને ઈશ્વરસદૃશ શક્તિ ધરાવતા હોઈ એમને વિષ્ણુના અવતાર માનવાની એક પરપરા ઊભી થઈ પણ એમને માનવી તરીકે સ્વીકારી, એમની આસપાસથી ચમત્કારોના જાળાં દૂર કરીને યથાર્થ સદર્ભમાં એમની મૂલવણી કરવી એ વધુ ઇચ્છનીય ગણાય દુર્ભાગ્યે મધ્યકાળની લોકપરંપરાઓએ કલ્પનાના રંગો પુષ્કળ ઉમેર્યા છે પરંતુ જેમ જેમ દૂર જઈએ તેમ તેમ કલ્પના કરતાં તથ્યની માત્રા વધતી જાય છે એટલે આ ચરિત્ર પામવા માટે મૂળ મહાભારતને ધીરજપૂર્વક ઉથલાવવુ પડે રામ અને કૃષ્ણના જીવનચરિત્ર અંગેની ઘણીબધી સામગ્રી મધ્યકાલીન છે, મધ્યકાળમા ઘણી વખત કલ્પનાઓમા પણ અનેક ઠેકાણે વિકૃતિઓ પ્રવેશેલી છે ઇતિહાસને ઇતિહાસ રહેવા દેવાને બદલે એમા જેમ

એતદ્

ફાવે તેમ ઉમેરણો થયાં છે, પરિણામે ચમત્કારિક અંશોનો આધાર વધુ લેવો પડ્યો છે. એ ચમત્કારો પ્રજાના લોહીમાં એવા વણાયા છે કે આજે પ્રજા મૂળ મહાભારત કે વાલ્મીકિકૃત રામાયણને સ્વીકારવાય તૈયાર નથી. પણ જો સત્ય જાણવું હોય તો આ બધાં જાળાં ખંખેરવાં પડે - કવિકલ્પનાઓને બાજુ ઉપર મૂકવી પડે અને વ્યવસ્થિત શાસ્ત્રીય સંશોધન કરવું પડે.

નગીનદાસ સંઘવી અને ડૉ. જ્યોત્સ્ના તન્નાએ કૃષ્ણચરિત્ર લખવાનું સાહસ-ના, દુસ્સાહસ કર્યું છે એમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. આ માટે એના મૂળ આધાર સ્તંભોમાંથી પસાર થવું પડે. ઘણી વખત ચિત્ર, શિલ્પ, સાહિત્યમાં આલેખાતા પૌરાણિક કથાવસ્તુઓ મૂળ ઉપર આધારિત હોતાં નથી. મધ્યકાળના જે સંતકવિઓએ રામ અને કૃષ્ણને આધાર રાખીને સાહિત્યકૃતિઓ રચી, ચિત્ર-શિલ્પ સર્જ્યાં તે બધાં સર્જકોએ કંઈ રામાયણ-મહાભારતની કથાઓ વાંચી નહીં હોય, પરંપરાથી ચાલી આવતા ભ્રષ્ટ પાઠ કથાકારોએ સંભળાવી આપ્યા હશે, એમાં વળી સર્જકોના સમકાલીન વાતાવરણમાં જાણીતી થયેલી અનેક પરંપરાઓ ગુંથાઈ હશે એટલે પ્રેમાનંદનું દશમસ્કંધ વાંચવાથી કૃષ્ણના વ્યક્તિત્વનો ખ્યાલ ન આવે - હા, કૃષ્ણવિષયને નિમિત્તે પ્રાપ્ત થયેલી કવિતાનો આનંદ મળે. પણ કવિતા એ કવિતા છે; ઇતિહાસ નથી. કૃષ્ણ વિશે લખાયેલાં ચરિત્રોની સાથે આ ગ્રંથને સરખાવવાનું ભગીરથ કાર્ય તો ભવિષ્યમાં થાય ત્યારે ખરું પરંતુ આ ગ્રંથ ભારે પુરુષાર્થથી, મૂળ આધારોમાંથી પસાર થઈને રચાયાની પ્રતીતિ આરંભથી અંત સુધી થાય છે. વળી જ્યારે જીવનચરિત્ર ઉપસાવવું હોય ત્યારે અંધશ્રદ્ધા કે સાંપ્રદાયિક ભક્તિ કામ ન લાગે. જે નિર્મમ અને તટસ્થ બનતો નથી, જરા વધુ પ્રગલ્ભ બનીને કહેવું હોય તો જે પોતાના સાહિત્ય પ્રત્યે, પરંપરાઓ પ્રત્યે ક્રૂર બનીને જોતો નથી તેના હાથે વિકૃત ઇતિહાસ જ રચાતો હોય છે. ડૉ. જ્યોત્સ્ના તન્ના અને નગીનદાસ સંઘવીએ આવાં નિર્મમતા, તટસ્થતા દાખવીને કૃષ્ણનું આધારભૂત જીવનચરિત્ર લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રામાયણનો પૂરતો અને પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાને કારણે રામ અને કૃષ્ણની સમાનતા - અસમાનતાનો વિચાર પણ અહીં કરી શકાયો છે.

ભારતમાં કૃષ્ણભક્તિ પાછળ દેખીતું કારણ ભાગવત પુરાણ અને તેની પરંપરા છે. પણ આ કૃષ્ણભક્તિએ કૃષ્ણની આંશિક છબિ ઉપર જ ભાર આવ્યો છે એવી આ લેખકોની માન્યતા સાચી છે. બાળકૃષ્ણ અને રાધા સાથે રાસલીલા રમનારા કૃષ્ણની છબિ ભારતની મોટા ભાગની પ્રજાના હૈયે વસેલી છે. ચિત્રકારોએ, સંગીતકારોએ અને કવિઓએ કૃષ્ણની આ વ્યક્તિતાને જ રંગેચંગે આલેખી છે. પરિણામે કૃષ્ણનાં મહત્ત્વપૂર્ણ પાસાંઓની સદંતર ઉપેક્ષા થઈ છે એમ કહીએ તો પણ ખોટું નથી. ભારતની પ્રજાએ બાળકૃષ્ણના પ્રસંગોમાં ચમત્કારોને માણ્યા જ્યારે યુવાન કૃષ્ણના પ્રસંગોમાં શૃંગારની અતિશયતાને માણી. વિલાસી રાજાઓના આશ્રિત કવિઓ, મોઘલ જીવનરીતિએ સર્જેલ વિલાસના વાતાવરણે અને વૈષ્ણવ ધર્મ સંપ્રદાયના વૈભવશાળી વાતાવરણે - આ બધાંએ પણ આવી જ છબિ ઉપસાવી. પણ જો કૃષ્ણની સંપૂર્ણ છબિ ઉપસાવવી હોય, પૂર્ણ પુરુષોત્તમની કલ્પનાને સાચી પાડવી હોય તો કૃષ્ણના પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધના છેડાઓને કાળજીપૂર્વક સાંધવા પડે. કૃષ્ણજીવનની ઘટનાઓને સોપાનશ્રેણીમાં મૂકીને તેનો આલોચનાત્મક આલેખ તૈયાર કરવો પડે. આવો વ્યવસ્થિત આલેખ અહીં જોવા મળ્યો છે. લેખકોની એક વાત સાચી છે કે 'રામને મળ્યા તેવા કોઈ વાલ્મીકિ કૃષ્ણને હજુ આજ સુધી સાંપડ્યા નથી.' ચરિત્ર લખવા માટે પુરાણો પાસે ગયા વિના છૂટકો નથી. પણ પુરાણોમાંથી શું લેવા જેવું છે એનો વિવેક જો આ ચરિત્રલેખકોની જેમ ન રાખીએ તો તો નરી અરાજકતામાં સરી પડીએ.

આરંભે આપણી સમક્ષ ઋગ્વેદ જેવા ગ્રંથોથી શરૂ થયેલી કૃષ્ણપરંપરા મૂકવામાં આવી છે. જરાય પ્રભાવવાદી, આત્મકથનાત્મક બન્યા વિના, તટસ્થપણે આ પરંપરા તપાસવામાં આવી છે,

કેન્દ્રમાં રાખીને કૃષ્ણના વ્યક્તિત્વને વધુ ઓપ અહીં અપાયો છે

આ ચરિત્રગ્રંથ આપણા ઇતિહાસ પુરાણોનું શ્રદ્ધેય આકલન કરતો હોઈ ખૂબ જ મૂલ્યવાન નીવડ્યો છે કૃષ્ણમાં નહીં પણ ભારતીય સંસ્કૃતિમાં રસ લેનારાઓને પણ પુષ્કળ ઉપયોગી પુરવાર થશે



('વાક દેખા વિવેચનો' જયંત કોઠારી, માર્ચ ૧૯૯૩ પ્રકાશક જયંત કોઠારી, વિક્રેતા ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, નવભારત સાહિત્ય મંદિર, આર આર શેઠની કું, પ્રવીણ પુસ્તક ભંડાર-રાજકોટ પૃ ૧૭૧, મૂલ્ય રૂ ૫૫/-)

વર્ષો પહેલા રઘુવીર ચૌધરીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં જયંત કોઠારીની વિવેચનાને મોખરાની ગણાવી હતી આજે પણ એ જ રીતે તેમની ઓળખ આપવી પડે આ ગ્રંથના શીર્ષકથી દોરવાવા જેવું નથી અહીં વાંક જોવામાં નથી આવ્યા પણ તેમની દૃષ્ટિએ ગ્રંથની ઊણપો, ત્રુટિઓ કોઈની શેહશરમ રાખ્યા વિના દર્શાવવા નવલરામના જમાનાથી અત્યાર સુધી જે પ્રકારની સમીક્ષાનો આગ્રહ રાખવામાં આવતો હતો તે સમીક્ષાઓ કર્યા કરવી પરીક્ષણના જે ધોરણો પુરોગામીઓ માટે રાખવામાં આવ્યા હોય એ ધોરણો સમકાલીનો માટે પણ રાખવા ઉમાશંકર જોશીએ ચાબખામાર શૈલી, મશ્કરી શૈલી, દૂધદહીંઆ શૈલી – વગેરે જે વિવેચનશૈલીઓની કડવીતીખી ટીકા કરી હતી તેનાથી જયંત કોઠારીએ પોતાની જાતને હમેશા દૂર રાખી છે વિવેચનમાં તટસ્થતા, પ્રામાણિકતા, નિર્ભીકતા આપનારે ક્યાયથી પણ કોઈ પ્રકારની અપેક્ષા રાખવાની ન હોય અને જો આગલી પેઢીઓને પણ અનેક પ્રકારના સમાધાનો કરવા પડ્યા હોય તો આપણા સમયમાં સાવ આળા (અર્થાત્ માંદલા) બની ગયેલા, પોતાની સહેજ સરખી ટીકા થતાવેંત તૂટી પડનારા, પોતાના હાથમાં સામયિક હોય તો અગ્રલેખ ઘસડી નાખી પોતાની પશુતા દેખાડનારા સાહિત્યકારોના જમાનામાં જીવતા જયંત કોઠારી જેવા સમીક્ષકને ટકી રહેવું કપરું છે અને છતા તેઓ પોતાની રીતે અડીખમ રહી શક્યા છે આવા વિવેચકનો શબ્દ જ શ્રદ્ધેય બને એટલે જ આવા વિવેચક પાસે બહુ ઓછા પ્રસ્તાવનાઓ લખાવવા જશે

સાહિત્યજગતમાં કર્તૃત્વના પ્રશ્નો માત્ર મધ્યકાલીન યુગના સંદર્ભે જ નહીં પણ અર્વાચીન યુગના સંદર્ભે પણ વિકટ બન્યા છે સંશોધકે ક્યા ક્યા પોતાની જોખમી પદ્ધતિઓથી, ઉભડક તારણોથી, સંશોધન માટે પ્રયોજેલા સાધનોની અશુદ્ધિઓથી બચવા જેવું છે એની વિગતવાર ચર્ચા કલાપીને નિમિત્તે જયંત કોઠારીએ કરી છે આટલી બધી ચર્ચા અવારનવાર કર્યા કરવાનું કારણ સત્યશોધન માટેની નિષ્ઠા અને એ માટે ઉપયોગમાં લેવાતી વસ્તુલક્ષી પદ્ધતિઓ કેવા પ્રકારની હોવી જોઈએ એ સતત ઘૂંટ્યા કરવાની ફિકર

આ માટે જયંત કોઠારીને ઘણા મોટા ગજાના વિવેચકો-સર્જકોનો પણ સામનો કરવો પડ્યો છે દા ત ઉમાશંકર જોશી નરસિંહ મહેતાના 'સુદામાચરિત્ર'ને મિત્રઆધારિત રચના તરીકે ઓળખાવતા હોય તો તે સ્થાપના આત્મલક્ષી, વિવાદાસ્પદ લાગી છે પણ એ માટે પર્યાપ્ત માત્રામાં સામગ્રી મળવી જોઈએ, એ સામગ્રીને આધારે થતા અર્થઘટનો પણ તાણીતૂસીને થયા હોય તો બાજુ પર મૂકવા જોઈએ મધ્યકાલીન સાહિત્યના સંપાદનના પ્રશ્નો હમેશા વિકટ હોય છે રજની દીક્ષિત નરસિંહના પદોની શ્રદ્ધેયતાનો પ્રશ્ન ઉપાડે છે એને જયંત કોઠારી આવકારે છે પણ અધિકૃત તથા બિનઅધિકૃત પદોને જુદા પાડવાનું કામ અઘરું છે એમ જણાવે છે આવી સ્થાપનાને માટે પૂરતા

એતદ્

આધારો હોવા જોઈએ; માત્ર તર્કથી ન ચાલે. હસુ યાજ્ઞિક 'મધ્યકાલીન ગુજરાતી કથાસાહિત્ય'માં ઘણું સારું લઈ આવ્યા છતાં પણ એમાં હકીકતોની ચોકસાઈનો અભાવ તેમને સાલ્યો છે. જેવી સ્થિતિ મધ્યકાલીન સાહિત્યની તેવી જ લોકસાહિત્યના સંપાદનની પણ. જોરાવરસિંહ જાદવે 'ગુજરાતની લોકકથાઓ'નું સંપાદન દિલ્હીની સાહિત્ય અકાદમી માટે કર્યું એમાં જો કોઈ ચોક્કસ દૃષ્ટિ-સંયોજન જોવા ન મળે તો? જે કથાઓ અહીં સંપાદિત થઈ છે કહેવાતી વાર્તાઓ ન હોય અને લેખકોએ લખેલી હોય તો? એટલું જ નહીં, જેને અધિકારી માનીને ચાલીએ એવા વ્યક્તિ જ જ્યારે અશાસ્ત્રીય સંપાદન કરે ત્યારે એનો આવો ઊહાપોહ આવકાર્ય લેખાવો જોઈએ. જયંત કોઠારી તો આવા સંપાદનને રદબાતલ કરાવવાના આગ્રહી છે. યશવંત શુક્લ જેવા ગુજરાતના અગ્રણી સાહિત્યકાર આવા ગ્રંથને આવકારે એ પણ આપણી વિદ્વત્તાની દરિદ્રતા જ સૂચવે છે.

સંપાદનના પ્રશ્નો માત્ર મધ્યકાલીન સાહિત્ય, લોક-સાહિત્યને જ નડતા નથી, અર્વાચીન કાળમાં પણ નડી શકે. સુરેશ જોષીના 'જાનન્તિ યે કિમપિ'ના સંપાદન નિમિત્તે જે લેખો સંપાદિત કર્યા તે દરેકની, ગુણવત્તા તપાસવામાં આવી છે, અરુણ અડાલજા-સુરેશ જોષીના લેખો ઉછીના અનુવાંદિયા લાગ્યા છે. સંપાદકની જવાબદારી જયંત કોઠારીના શબ્દોમાં 'ટપાલી' પ્રકારની નહીં હોવી જોઈએ. સંપાદનો સાચા અર્થમાં સંપાદન હોવાં જોઈએ અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિથી થયેલાં હોવાં જોઈએ. આવી આ શાસ્ત્રીયતા 'ગુજરાતના સારસ્વતો' (કે. કા. શાસ્ત્રી)માં જયંત કોઠારીને ન દેખાઈ તો તેની પણ આકરી ટીકા કરી છે. રમણલાલ જોશીએ ગ્રંથકારશ્રેણીનું જે સંપાદન કર્યું છે તેમાં 'કોઈ પણ પ્રકારની સંપાદકીય દૃષ્ટિ કામ કરતી લાગતી નથી' એવા તારણ પર જવું પડ્યું છે.

જયંત કોઠારી માત્ર સંશોધક, ઇતિહાસકાર નથી; એક સહૃદય પણ છે. સાહિત્યકૃતિઓના મર્મને સારી રીતે પામી શકે છે. આની પ્રતીતિ સુરેશ દલાલ, મણિલાલ પટેલ, મફત ઓઝાની કૃતિઓની સમીક્ષાઓ કરાવે છે. સુરેશ દલાલના નિબંધો સપાટી પરના, ઉછીની સામગ્રીવાળા, શિથિલ આકૃતિ ધરાવતા, સ્થૂળ ચમત્કૃતિવાળા લાગ્યા છે. યશવંત ત્રિવેદીના 'કવિતાનો આનંદકોશ'ની સમીક્ષાનું પહેલું જ વાક્ય વિવેચકની (એટલે કે યશવંત ત્રિવેદીની) નિષ્ફળતા પ્રગટ કરી આપે એ પ્રકારનું છે; 'આનંદ શ્રી યશવંત ત્રિવેદીના ચિત્તના આકાશમાં ભરાઈ રહ્યો છે અને આપણને સાંપડ્યો છે માત્ર કોશ.' અહીં કેટલાક અનુવાદોની સમીક્ષા પણ હાથ ધરવામાં આવી છે. ચંદ્રશંકર ભટ્ટે લોન્જાઈનસના જાણીતા ગ્રંથનો અનુવાદ કર્યો હતો. રોબર્ટ ફ્રૉસ્ટની જન્મ શતાબ્દી નિમિત્તે ગુજરાતી કવિઓએ તેની કવિતાના અનુવાદો કર્યા હતા. આ બંને અનુવાદોની ત્રુટિઓ અહીં નિર્દેશવામાં આવી છે.

આ બધાં લખાણો કોઈક ને કોઈક રીતે સંપાદકોની, વિવેચકોની, સર્જકોની વિશિષ્ટતાઓ નહીં પણ મર્યાદાઓ બતાવે છે. આને આધારે જયંત કોઠારીને ખૂબ જ આકરા દુરારાધ્ય તરીકે ઓળખાવી શકાય. આખાય ગ્રંથમાં જો ખૂંચે એવું તત્ત્વ હોય તો તે આવા ઉત્કૃષ્ટ ગ્રંથની પ્રસ્તાવના; વિવેચનમાં વિશદતા, સ્પષ્ટતા હોવી જોઈએ એ વાત સાચી; અધ્યાપકો કે વિદ્યાર્થીઓ માટે જ્યારે વિવેચન કરવામાં આવે ત્યારે તો એમાં આવા ગુણો હોવા જ જોઈએ. જયંત કોઠારીને વિવેચનામાં આ બધા ગુણ છે પણ એ આપણે કહેવાનું હોય, જયંત કોઠારીએ કહેવાનું ન હોય. અહીં જે દીર્ઘસૂત્રિતાથી પોતાની વિવેચન શૈલીનો પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે તે પણ ખૂંચે છે. ગુજરાતે તેમની યોગ્ય કદર નથી કરી, એમને અન્યાય કર્યો છે એ કારણ આવી પ્રસ્તાવના પાછળ હશે?

તેમના વિવેચનસંગ્રહો જ્યારે એક પછી એક પ્રગટ થઈ રહ્યા હતા ત્યારે પણ આપણા કેટલાક અગ્રણી સર્જકો-વિવેચકોએ એ વિવેચનાને અધ્યાપકીય વિવેચના કહીને ઉતારી પાડી હતી હા, અધ્યાપકીય વિવેચના જ્યારે વહીવંચાગીરીમાં પરિણમે ત્યારે એનું મૂલ્ય નજેવું બની જાય. પણ જયંત કોઠારીની વિવેચના બહુ ઉત્કૃષ્ટ સ્વરૂપની અધ્યાપકીય વિવેચના છે અને સાથે સાથે ક્યાંય પણ, ગમે તે કારણે સમાધાન નહીં કરનારી વિવેચના છે. યોગ્ય સમયે સ્વીકૃતિ ન આપવાની આપણી એક પરંપરા છે અને જે સાવ છીછરા છે એમને આપણે અતિસ્વીકૃતિ આપી બેઠા છીએ. પરિણામે કેટલીક વ્યક્તિઓ અનાસક્ત બની જાય છે. પણ એ દંભ ભૂલવો સરળ હોતો નથી.



અમારાં નવાં પ્રકાશનો

સુરેશ જોષી સંચય :
સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ
(કાચું પૂંઠું રૂ. ૧૦૦/- પાકું પૂંઠું રૂ. ૧૨૫/-, ડિલક્સ રૂ. ૧૫૦/-

શોધ નવી દિશાઓની
(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા)
સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ
(મૂલ્ય રૂ. ૪૦/-)

મરણોત્તર : સુરેષ જોષી, મૂલ્ય રૂ. ૨૫/-

અમારાં આગામી પ્રકાશનો

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ (અનુ. શિરીષ પંચાલ)
મસ્તકની અદલાબદલી - ટોમસ માન. અનુ. સનત્ ભટ્ટ
ધનુષ પરથી સનનન (નવમા દાયકાની કવિતા) શિરીષ પંચાલ
નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તા - સં. હિમાંશી શેલત
ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ :
સં. શિરીષ પંચાલ. સુભાષ દવે. રાજેશ પંડ્યા
ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧, ૨ સં. શિરીષ પંચાલ - જયંત પારેખ
ગુજરાતી કવિતા સંચય ૧, ૨, ૩, જયંત પારેખ * શિરીષ પંચાલ * રમણ સોની *
જયદેવ શુક્લ * નીતિન મહેતા

સંપર્ક :
સંવાદ પ્રકાશન
યુયુત્સુ પંચાલ, ૨૩૩/રાજલક્ષ્મી; જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૫.

અનુક્રમ

એતદ્ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

પ્રકાશન તારીખ ૧૫-૧૦-૯૩

એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટો-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૩

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ * રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૭-૧૧૮
વર્ષ ૧૪ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટે; ઑક્ટો-ડિસે-૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા
અંગેનો પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
દ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧ ફોન :૨૦૫૭૮

ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો
(લોક અને શિષ્ટના વિશિષ્ટ સંદર્ભે)

હસુ યાજ્ઞિક

ગુજરાતના લોકસંગીતનાં લોકવાદ્યોનો અભ્યાસ કરવો હોય તો પહેલાં 'શ્લોક'થી અભિપ્રેત શું છે, તેની સ્પષ્ટતા કરી લેવી જોઈએ. 'લોક' એક વિશિષ્ટ લક્ષણ સંજ્ઞાના સૂચક વિશેષણ તરીકે લલિતકલા, સાહિત્ય, સંગીત, રમત ઇત્યાદિને લાગે છે ને તેની સામે, એ વર્ગથી પૃથક્ એવા વર્ગની સંજ્ઞા માટે 'શિષ્ટ' એવી સંજ્ઞા પ્રયોજતા હોઈએ છીએ. ઉ.ત. શિષ્ટકલાઓ અને લોકકલાઓ, શિષ્ટસાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય, શિષ્ટસંગીત અને લોકસંગીત, શિષ્ટરમતો અને લોકરમતો. અહીં સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ તે એ કે, 'શિષ્ટ'થી ઇતર એવો આ જે બીજો વર્ગ ને તેમાં સમાવિષ્ટ થતો બીજો પ્રકાર છે, વિરુદ્ધ અર્થનો પ્રકાર નથી, પરંતુ કેટલેક અંશે જેમની વચ્ચે જન્ય-જનક સંબંધ છે, ક્યારેક સહોદર સંબંધ છે તો ક્યારેક પારસ્પરિક આદાન-પ્રદાનના વાટકી-વ્યવહારનો સંબંધ છે એવા આ બે સ્વયંપર્યાપ્ત અને સ્વતંત્ર વર્ગો કે પ્રકારો છે. શિષ્ટ અને લોક વચ્ચે જન્ય-જનક. ભ્રાતૃ અને આદાન-પ્રદાન એમ ત્રિવિધ સંબંધો હોવા છતાં એ બન્ને પ્રકારો પોત-પોતાની રીતે, પોત-પોતાના સ્થાને સ્વતંત્ર અને સ્વયંપર્યાપ્ત છે. એમનું અસ્તિત્વ પોતાના જ દોરેલા વર્તુળ વચ્ચે છે ને એને પૂર્ણતા માટે સામેના વર્ગમાં કોઈ સહાય માટે જવું પડતું નથી. આમ છતાં કલાઓનો, કસબોનો અને રમતગમતોનો જ્યારથી આરંભ થયો ત્યારથી શરૂ કરીને તે છેક આજ સુધી તે બધાંનો લોક અને શિષ્ટ એ બન્ને વર્ગોમાં સમાન્તર ઉછેર થતો રહ્યો છે અને પોતીકો વિકાસ થતો ગયો છે. પરંતુ એ સાથે જ અહીં એ પણ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે કોઈ પણ કલાનો કે એના મુખ્ય પ્રકારનો જન્મ સામાન્ય રીતે લોકનાં થતો હોય છે ને પરંપરામાં પોષણ મળતાં એને જ્યારે કોઈ નિશ્ચિત એવું વિકસિત સ્વરૂપ સિદ્ધ થાય છે, એનાં સ્વરૂપ માટે નિશ્ચાયક બની શકે એવાં લક્ષણો બંધાવા લાગે છે તે પછી એનો પ્રવેશ

'શિષ્ટ'માં થાય છે અને ત્યાં એનું અંતિમ વિકસિત સ્વરૂપ બંધાવા લાગે છે.

આ વાત 'બોલી' અને 'ભાષા' વચ્ચેના ભેદને સમજવાથી વિશેષ સ્પષ્ટ થશે. બોલીનો જન્મ તો વૃક્ષને કુંપળ ફૂટે એ રીતે સાહજિક રૂપમાં લોકોમાં થાય છે અને એના શબ્દો, વિશિષ્ટ પ્રયોગો, લક્ષણો, લહેકા વગેરેથી એનું સ્વરૂપ બંધાવા લાગે છે ને તે પછી એનાં સ્વરૂપગત લક્ષણોને આધારે તે બોલીનાં વ્યાકરણગત લક્ષણો તારવવામાં આવે છે. અને તેના નિયમો બંધાય છે ને એને આધારે એ બોલીનું નિયમબદ્ધ રૂપ નિશ્ચિત થતાં તે ભાષા બને છે. મોટાભાગની જે લલિત કલાઓ છે ચિત્ર, શિલ્પ, નૃત્ય, નાટક, સાહિત્ય અને સંગીત જેવી. તેનાં પ્રાથમિક રૂપલક્ષણો લોકસમૂહમાં જ જન્મ્યાં, ઊછર્યાં અને પોતીકું ગજુ કાઢવા લાગ્યાં અને એ પ્રકારે નિશ્ચિત ભૂમિકાનો વિકાસ સિદ્ધ કર્યા પછી તેનો પ્રવેશ શિષ્ટમાં થયો અને એનું આખરીરૂપ બંધાયું. આમ 'લોક'માં જે જન્મ-ઉછેર છે તે પ્રાથમિક ગણીએ તો 'શિષ્ટ'માં નવપ્રવેશ અને સંવર્ધન દ્વૈતીયિક ગણાય. જોકે આનો અર્થ હરગીઝ એવો નથી કે જે 'લોક'માં છે તે સઘળું પ્રાથમિક રૂપનું ગણાય અને શિષ્ટમાં થયેલાં એના સંવર્ધન પછી જ એને પૂર્ણ ગણાય. હકીકતે તો લોકમાથી જે કંઈ જે કોઈ તબક્કે શિષ્ટમાં પ્રવેશે છે, તે લોકગત સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ તો પોતાની રીતે જ પૂર્ણ હોય છે. પરંતુ શિષ્ટની અપેક્ષાએ શિષ્ટ માટે જ સામગ્રીરૂપ હોય છે. કલ્પો કે કુદરતે જ હવાની થપાટોથી અને વર્ષાની ધારાએ કોઈ પથ્થરને કોઈ એક જુદી જ આકૃતિ આપી છે, રૂપ આપ્યું છે, તે એ રચના સાહજિક રચના તરીકે અભૂતપૂર્વ અને એ રીતે પૂર્ણ છે જ. પરંતુ એ આકૃતિને વિશેષ રૂપમાં ઉપસાવવા માટે કોઈ શિલ્પકાર એના પર ટાંકણું ચલાવે ને એના કુદરતે અપ્રગટ કે ગૂઢ રાખેલા અવયવોને ઉપસાવે, મુખરિત બનાવે તો એ એનું 'રિફાઈન્ડ' રૂપ થયું. મૂળ જે પ્રકૃતિગત હતું, જેમાં કેટલુંક પ્રગટ તો કેટલુંક પ્રચ્છન્ન હતું. કેટલુંક મુખરિત ને બોલકું તો કેટલુંક જોનારની દૃષ્ટિની કલ્પનાને સ્વાધીન હતું એ રૂપ પણ પોતાની રીતે કંઈ અપૂર્ણ તો નહોતું જ. મૂળ હતું એ પણ 'ફાઈન' હતું જ, સહજરૂપમાં એ કોઈ એકના હાથે 'રિફાઈન' થયું. અને આવું થતાં જ મૂળનો એક નવો જુદો જન્મ થાય છે. આથી તાત્ત્વિક રીતે તો કુદરતે ઘડેલી કોઈ આકૃતિની રચના સહજસિદ્ધ અણઘડ આકૃતિની પ્રાકૃતિક રચના તરીકે તો સ્વયંપર્યાપ્ત, સિદ્ધ અને સંપૂર્ણ જ ગણાય. ને એમાંથી નવી આકૃતિ બને ત્યારે આ મૂળ કલાપદાર્થ આ નવા વર્ગ માટે માત્ર સામગ્રી બની જાય ને એ સામગ્રીમાંથી આકૃતિ ગણાય. આ વાત કલાને, સાહિત્યને અને રમતગમત એ ત્રણેને લાગુ પડે છે. માટીકામ, ચિત્રકામ વગેરેનો લોકકલા તરીકે જન્મ થયો. એમાં એનો ઉછેર થયો ને પછી તે જ સ્વરૂપો-પ્રકારો લલિતકલાઓ રૂપે વિકસ્યાં. ને તે પછી બે પરંપરા સાથે જ ચાલી. લોકપ્રવાહમાં પરંપરાએ એના નિજરૂપને ટકાવી રાખ્યું. જરૂરી કાળાનુસારી ફેરફારો કરીને પણ એના પોતીકા રૂપનો સ્રોતવિકાસ જારી રાખ્યો ને શિષ્ટમાં થયેલા કોઈ પણ લલિતકલાના પ્રકારે પણ એ રીતે પરંપરામાં રહીને પોતાનો વિકાસ ચાલુ રાખ્યો. આ રીતે 'લોકસંગીતમાં સિદ્ધ થયેલાં અનેક રાગોએ, નિશ્ચિત શ્રવણમધુર સ્વરજૂથોએ પણ શિષ્ટમાં પ્રવેશ કરી નિયમબદ્ધ નવું સ્વરૂપ સિદ્ધ કર્યું. વાદ્યોમાં પણ આ જ ઘટના બની જેના પર

એતદ્

આગળ વિચાર કરીશું.

પરંતુ અહીં ખાસ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે જ્યારે કોઈપણ લોકપ્રકારનો શિષ્ટપ્રકારમાં વિનિયોગ કરીએ છીએ, ત્યારે તે પછી તાત્ત્વિક રીતે તે 'લોક' રહેતું નથી. શિષ્ટ બને છે. આ વાત હજુ આપણે સમજ્યા નથી એથી 'લોક' સંદર્ભની પાયાની ભૂલો કરતા આવ્યા છીએ. દા.ત. ઘણા પ્રયોગોમાં આપણે કહીએ છીએ કે 'અ' વ્યક્તિ લોકસાહિત્યકાર છે. હકીકતે 'લોકસાહિત્યકાર' શબ્દ જ ખોટો છે. જે સાહિત્યની રચનાનું કર્તૃત્વ કોઈ એક વ્યક્તિનું નથી. આખા સમૂહનું છે. જે રચના એના જન્મ સમયે કોઈ એક વ્યક્તિએ કરેલી રચના હોય પરંતુ કાળક્રમે એની રચયિતા જાણમાં ન રહે અને માત્ર રચના જ ટકી રહે ને લોકસમૂહ જ જે રચનાને અવનવા ઉમેરણ-સંવર્ધન પરિવર્તન સાથે કે પછી ક્વચિત એના મૂળભૂત રૂપમાં પરંપરામાં ટકાવી રાખે, તેવી રચનાઓને જ લોકસાહિત્યની રચના કહી શકાય. જે રચના કોઈ એક નિશ્ચિત વ્યક્તિની જ હોય, અર્થાત્ જે રચના કવિકૃત છે, તેનો કવિ જ્ઞાત છે તેને સાહિત્યરચના જ કહેવાય. લોકમાં પ્રચલિત હોય એથી જ માત્ર એને લોકગીતની રચના ન કહેવાય. આથી જ તો 'હવે આપ દુલા ભાયા કાગ રચિત લોકગીત સાંભળશો' એવું કહેવાતું હોય ત્યાં માત્ર ગીતરચના જ કહેવું જોઈએ. સ્વ. શ્રી દુલા ભાયા કાગની મોટાભાગની કે બધી જ રચનાઓમાં સાંગોપાંગ લોકગીતનાં જ લક્ષણો છે, પરંતુ એથી કંઈ એ શુદ્ધ લોકગીતની રચના છે એમ કહી ન શકાય. એવું જો કહીએ, સ્વીકારીએ તો નરસિંહ, મીરાં, અખો વગેરેની જે જે રચનાઓ આજ પણ લોકોમાં પ્રચલિત છે, કંઠસ્થ પણ છે તે બધી જ કવિકૃત રચનાઓનો પણ લોકસાહિત્યમાં જ સમાવેશ કરવાનો થાય. આમ લોકસાહિત્યનો અર્થ જ જે સાહિત્ય લોક પરંપરામાં જન્મ્યું, ઊછર્યું અને જીવતું, ધબકતું, તરતું રહ્યું એ છે. આથી લોકસાહિત્યજ્ઞ હોઈ શકે, લોકકલાવિદ હોઈ શકે પરંતુ લોકસાહિત્યકાર નહીં. 'લોક'નાં જેટલાં પ્રકારો છે, રૂપો છે ત્યાં કેન્દ્રમાં નિશ્ચિત લોકસમૂહ કે સમાજ છે. 'શિષ્ટ'ના જેટલા પ્રકારો છે ત્યાં કેન્દ્રમાં કોઈપણ નિશ્ચિત 'વ્યક્તિ' છે. આમ જન્મ, સંવર્ધન અને પરંપરાનો જેનો સંબંધ સમૂહગત છે તે 'લોક' અને જેનો સંબંધ એ રીતે વ્યક્તિ સાથે છે તે 'શિષ્ટ'.

આ દૃષ્ટિએ ભાટ-ચારણ કે વિશિષ્ટ કથક જ્યારે પોતાની કહેવાતી આવડતના ઉમેરણથી કોઈ કથા કહે છે ત્યારે, શામળ જેવો મધ્યકાલીન કથાકાર કોઈ લોકકથા લઈને પોતાની કથનકલાને ઉમેરીને એને પદ્યમાં નિરૂપે છે ત્યારે કે સ્વ. શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણીથી શરૂ કરીને તે છેક આજના રાઘવજી માધડ જેવા લેખકો લોકકથાની સામગ્રી લઈને પોતાની કથનકલાના વિનિયોગથી કથાની ટૂંકીવાર્તા-સંદેશ માંડણી કરે છે ત્યારે તે શુદ્ધ લોકકથા રહેતી નથી. પરંતુ શુદ્ધ લોકકથાની સામગ્રીનો વ્યક્તિનિષ્ઠ કથનશૈલી અને નિરૂપણ રીતિનો વિનિયોગ જેમાં થયો છે એવો લોકકથાશ્રિત વાર્તાપ્રકાર છે. લોકગીતનાં સંપાદનો

આ દૃષ્ટિએ શુદ્ધ અને શાસ્ત્રીય સપાદનો છે કેમ કે ગીતમા એનો સગ્રાહક કે સપાદક પોતાનુ કશુ ઉમેરતો નથી, ઉમેરી શકતો નથી

અહીં આકાશવાણીમા આપણે જેને લોકસગીત કહીને રજૂ કરીએ છીએ તેની પણ તાત્ત્વિક અને શાસ્ત્રીય શુદ્ધિનો વિચાર કરવો જોઈએ કોઈ લોકરચનાના ગેય-ઢાળને અપનાવીને કોઈ કવિકૃત રચના રજૂ કરાવીએ છીએ ત્યારે તે રચના લોકગીતની રહેતી નથી પરતુ સ્વરસયોજકે જો એના ઢાળમા વિશેષ શ્રવણમધુર બનાવવા ખાસ મોટા-તાત્ત્વિક ફેરફાર કર્યા ન હોય તો એ ઢાળ પૂરતુ સગીતતત્ત્વ 'લોક'નુ રહે છે આ રીતે ફિલ્મ, આકાશવાણી, દૂરદર્શન વગેરેના માધ્યમ દ્વારા વ્યક્તિનિષ્ઠ, આધુનિક, કવિકૃત રચનાઓ લોકસગીતના પ્રચલિત ઢાળો પર આધારિત સ્વરસયોજન કરીને રજૂ થાય છે, ત્યારે તો એ સગીત પણ શુદ્ધ લોકસગીત રહેતુ નથી પરતુ જેમ સાહિત્યમા થાય છે તેમ અહીં પણ લોકસગીતનો એક સામગ્રીરૂપે થતો વિનિયોગ માત્ર છે

પ્રશ્ન હવે એ ઊઠશે તો જેને શુદ્ધ લોકસાહિત્ય કહીએ, શુદ્ધ લોકસગીત કહીએ એ આખરે શુ છે ? ક્યા છે એ ? લોકકથાનુ લોકબાની કે તળપદી ભાષાશૈલીમા થતુ પુન કથન જો લોકકથા ન કહેવાય, ભાટ-ચારણ-બારોટ વગેરે વ્યાવસાયિક કથકો પોતાની પરપરાગત અને વ્યક્તિગત એની કથનશૈલીનો ઉપયોગ કરીને લોકકથા રજૂ કરે ત્યારે એને ચારણીશૈલીની કે બારોટશૈલીની કહેણીમા આવતી લોકકથાઓ કહીએ અને શુદ્ધ લોકકથા ન કહીએ તો આવી શુદ્ધ લોકકથા કહેવી કોને ? એને શોધવી ક્યા ? કેવી રીતે ? અને પ્રચલિત લોકઢાળો સાથેની આધુનિક કવિકૃત રચનાને પણ લોકઢાળોમા થયેલા સૌન્દર્યીકરણના ઉમેરણે લોકસગીત ન કહીએ તો પછી લોકસગીત, શુદ્ધ લોકસગીત શોધવુ ક્યા ? ક્યાથી ? કેવી રીતે ? જે વાર્તાઓ ઘરે બેસીને દાદાઓ કહે છે કે ચોરે બેઠેલો વાત ડાહ્યો બિનવ્યાવસાયિક પણ વાર્તા કહે છે ત્યારે પણ શુ એમા વ્યક્તિગત કથનશૈલીના ઉમેરણો હોતા નથી ?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો અને નિરાકરણો સરળ નથી વાર્તા ને સગીત શુદ્ધ લોકના હોય છે ત્યારે, અને એનુ નિરૂપણ કે રજૂઆત બિનવ્યાવસાયિક દ્વારા થાય છે ત્યારે પણ એ હોય તો છે વ્યક્તિનિષ્ઠ, સામૂહિક નહીં અને એ જ્યારે વ્યક્તિનિષ્ઠ હોય ત્યારે એમા વ્યક્તિગત તત્ત્વો તો આવે જ છે સારી વાત કહેનારો વ્યાવસાયિક ન હોય છતા વાર્તાને રસપ્રદ બનાવવા માટે પોતાની કથનશૈલીની આવડતનુ ઉમેરણ કરે છે અને એ રીતે કોઈ ગ્રામવનિતા કે આદિવાસી વ્યક્તિ પણ પોતાના જાતિજ્ઞાતિના ગીતને ગાય છે ત્યારે એ વ્યક્તિના ગળાની ખૂબીઓ, મીઠાશ, હલક, સહજસિદ્ધ એવા સ્વરના આદોલનો, ઝમઝમા, હરકત, મૂરકી, વગેરે પણ ઉમેરાતા હોય છે આમ સગીત આ પરિસ્થિતિમા પણ વ્યક્તિ દ્વારા રજૂ થાય છે ત્યારે એમા વ્યક્તિનિષ્ઠ ઉમેરણો અને સૌન્દર્યીકરણ ([illegible]કેશન) હોય જ છે એ વત્તેઓછે અશે સ્વર સયોજકે લોકતરજ કે લોકઢાળ પર

એતદ્

બાંધેલા ગીતમાં હોય છે. તો પછી સ્વરસંયોજકની રચના શુદ્ધ લોકસંગીત નહીં ને સામાન્ય વર્ગની પરંતુ ગાયક તરીકેની વિશેષ ગળાની ખૂબીઓ કે લાયકાત ધરાવનારની રચનાઓનું ગેય રૂપ પણ શુદ્ધ લોકસંગીત કેમ કહી શકાય ?

આ પ્રશ્નો વાજબી છે. પરંતુ વાર્તાનું બિનવ્યાવસાયિક દ્વારા કથન થાય અને એમાં જે વ્યક્તિનિષ્ઠ કથનશૈલીનાં ઉમેરણો છે તે અને કોઈ સાહિત્યકાર છે એના દ્વારા કથનશૈલીનું ઉમેરણ થાય તે તાત્ત્વિક રીતે સૂક્ષ્મ ભેદ ધરાવે છે. એ રીતે કોઈ બિનવ્યાવસાયિક કે વ્યાવસાયિક પણ શુદ્ધ લોકગાયક પોતે જ કોઈ ગીત ગાય અને તેમાં પોતાના ગળાની મિઠાશ ઉમેરવા માટે સ્વરના વિવિધ લગાવોનો અનાયાસ સાહજિક ઉપયોગ કરીને વ્યક્તિનિષ્ઠ લાક્ષણિકતાનો ઉમેરો કરે તે અને કોઈ સંગીતકાર સ્વર સંયોજન કરીને જે કંઈ ઉમેરણ કરે તે પણ તાત્ત્વિક રીતે સૂક્ષ્મ ભિન્નતા ધરાવે છે. બિન-વ્યાવસાયિક વાર્તાકથક અને ગીતગાયક પોતાની જે જે વ્યક્તિનિષ્ઠ ખૂબીઓ ઉમેરતા હોય છે તેનું મૂળ પણ 'લોક'માં જ હોય છે. કેમ કે, એણે 'શિષ્ટ'નો અભ્યાસ કરીને સપ્રયોજન કશું જ આયાત કર્યું હોતું નથી. પરંતુ આધુનિક સાહિત્યકાર ટૂંકી વાર્તાના કલાસ્વરૂપની સભાનતા સાથે જ્યારે કોઈ પ્રચલિત લોકકથાને વાર્તામાં ઢાળે કે સંગીત-નિયોજક લોકઢાળ લઈને પણ આધુનિક શ્રોતા માટેની ગેય-રચનામાં જે કંઈ ઉમેરે છે ત્યારે તે બધાં જ ઉમેરણોનાં મૂળ 'લોક'માં જ હોતાં નથી, પરંતુ 'શિષ્ટ'માં પણ હોય છે.

'લોક' અને 'શિષ્ટ' એ બે વર્ગોની આટલી ચર્ચા પછી પ્રશ્ન થાય કે એ વર્ગોનાં ઓળખચિહ્નો કયાં ? લક્ષણો કયાં ? ધોરણો કયાં ? શાના આધારે કહી શકીએ કે અમુક કલા, સાહિત્ય કે રમત લોકની છે અને અમુક 'શિષ્ટ'ની છે. આનું નિરાકરણ કરી શકીએ એવાં કેટલાંક લક્ષણો આપણે તારવી શકીએ છીએ.

'લોક'માં જેનો સમાવેશ થાય છે એનાં લક્ષણો આ પ્રમાણે છે :

(૧) એનાં જન્મ-ઉછેર-સંવર્ધન સમૂહમાં, લોકમાં હોય છે.

(૨) એ પરંપરામાં જ જન્મતાં, વિકસતાં, લોપ પામતાં કે નવસર્જન પામતાં રહે છે.

(૩) કાળક્રમે જેમ ભાષા, સામાજિક પરિસ્થિતિ, સંદર્ભો વગેરે બદલાય તેમ કાળક્રમે અનાયાસ જ એનો લોપ થાય છે, કે નવાવતાર થતો રહે છે. પરિવર્તન થતું રહે છે ને ક્યાંક કેટલું આત્મરૂપ હોય તેનું જ રૂપ ખેંચાતું આવે છે.

(૪) એ માટે બાહ્ય સાધનસામગ્રી, સંપતનો ઓછામાં ઓછો અને આછામાં આછો ઉપયોગ હોય છે. જે કંઈ અલ્પ સાધનસામગ્રીનો એમાં ઉપયોગ થાય તે સાધનસામગ્રી પણ સાદી, પ્રાકૃતિક અને સામાન્ય રીતે સર્વસુલભ હોય છે.

(૫) એ માટેનાં જ્ઞાન સંસ્કાર સ્વાભાવિક રીતે જ પરંપરાગત મળતાં રહે છે. કોઈ વિશેષ શિક્ષણ લેવાનું જરૂરી બનતું નથી.

આ દર્શાવ્યાં છે તે અને કેટલાંક અન્ય સાદાં લક્ષણોને આધારે જ કોઈ લ[illegible] 'લોક'ની છે કે 'શિષ્ટ'ની, કોઈ સાહિત્યરચના 'લોક'ની છે કે 'શિષ્ટ'ની,

'લોક'ની છે કે 'શિષ્ટ'ની તેનો નિર્ણય કરી શકાય છે. આંધળોપાટો, ચોર-પોલીસ, આંબલીપીપળી, ઘમાલઘોડી, આટલે આટલે પાણી, અચકો-મચકો એવી કોઈપણ સમૂહગીત લોકરમત લો કે પછી નવકાકરી જેવી નિશ્ચિત વ્યક્તિસંખ્યા જેવી લોકરમત લક્ષમાં લેશો તો એમાં ઉપર દર્શાવેલાં લક્ષણો પૈકીનાં જ મોટાભાગનાં લક્ષણો હોવાનાં. કબડ્ડી, ગેંડીદડો વગેરે રમતો જુઓ ને આધુનિક રમતોનો ઉત્ક્રાન્તિનો ઇતિહાસ તપાસશો તો જણાશે કે આગળ કહ્યું છે તેમ કેટલીક રમતો જે મૂળભૂત લોકરમત હતી તે જ કાળક્રમે શિષ્ટમાં પ્રવેશીને આધુનિક રૂપ પામી છે. અને એ રીતે જ સંસ્કૃત પ્રજાઓની વીરપૂજાની વૃત્તિથી લોકપ્રવાહમાં જન્મેલાં-ઉછરેલાં લોકગીતના રાસડાઓ, બેલેડમાંથી જ કાળક્રમે એપિક ઑફ ગ્રોથ અને એપિક કાવ્યો સિદ્ધ થયાં છે. લોકગીતના ગેયઢાળોની દીર્ઘ પરંપરા ચાલી અને એમાંથી જ કાળક્રમે કયા કયા સ્વરજૂથોથી શ્રવણમધુર સ્વરાનુક્રમો સંસિદ્ધ થાય છે એના ગાણિતિક સિદ્ધાંતો કે વ્યાકરણોને આધારે જ વિવિધ રાગોની સૃષ્ટિ જન્મી છે ને એ રીતે રાગસંગીતનું મેળ રૂપે કે થાટ રૂપે ગણિત માંડી શક્યા એ પછી જ સ્વીકૃત નિયમની શિસ્તમાંથી મુખ્ય રાગ અને તેનાં કૂળના અન્ય રાગો, રાગિણી, મિશ્રરાગો, અભિનવ રાગો સંસિદ્ધ થયાં છે. ભારતીય કુળમાં તો પ્રદેશ ભેદે પણ રાગ ઓળખાયા છે ને મારુ, ગુર્જર, ગોડ વગેરે રાગ સાથેની જે સંજ્ઞાઓ છે તે તે પ્રદેશ સાથે સંકળાયેલા લોકસમૂહના ગાનસ્વરૂપની વિશિષ્ટતા કે લાક્ષણિકતાના સૂચક છે એટલું જ નહીં પરન્તુ એ પ્રકારના રાગોનો જન્મ પણ સંભવતઃ એ પ્રદેશના લોકસંગીતમાં થયો છે. ઋગ્વેદ દશમ-મંડળમાં જે કથાઓ છે યમ-યમીની, પુરુરવા-ઉર્વશીની, તેનાં મૂળ પણ 'લોક'માં છે અને સામગાન તથા વેદમન્ત્રોમાં જે રાગ બૈરાગીના સ્વરો છે તેનો સંબંધ જન્ય-જનક કે પછી સહોદર સંબંધ લોક સાથે છે. કેમ કે આજ પણ ભોપા રબારીઓ જે આરણ્યૂ ગાય છે તેનો સ્વરબંધ અને વેદમન્ત્રોનો સ્વરબંધ એક જ છે. જેની વિગત મેં અન્યત્ર આપી છે[1]. ઘસીટ, મીંડ, ગમક, ઝમઝમા વગેરે સ્વર લગાવ માનવોએ વિવિધ પશુપક્ષીઓની બોલીના અનુકરણે સંસિદ્ધ કર્યાં ને કાળક્રમે લોકસંગીતના જન્મ અને સંવર્ધન થયા તેમાંથી અનેક શ્રવણમધુર ઢાળો નિષ્પન્ન થયાં ને એના સ્વરોના પૃથક્કરણ અને અભ્યાસથી રેમની સ્વરસંગતિ, નિ-પની સ્વરસંગતિ, ગમરેસા જેવા સ્વર વિશેષના વક્રપ્રયોગો, કોમળ અને શુદ્ધ ગાંધાર અને નિષાદનો સંયુક્ત પ્રયોગ કરવા જતાં કોમળની શ્રુતિ પરથી શુદ્ધની શ્રુતિ પર પહોંચતાં વચ્ચે શ્રુતિસરહદે નિષ્પન્ન થતો કાકલિધ્વનિ વગેરે લક્ષમાં આવ્યાં અને એને આધારે જ કયા સ્વરો કઈ રીતે સાથે લેવાથી સ્વરજૂથ કર્ણપ્રિય બને છે એનું જ્ઞાન થયું જે અંતે શિષ્ટ રાગ સંગીતમાં પરિણમ્યું, ને એ રીતે રાગ સંગીત અને લોકપ્રિય સંગીતનું આદાનપ્રદાન લોકસંગીત સાથે થયું ને શિષ્ટ સંગીતમાં જે સંસિદ્ધ થયું તેનો પણ લાભ લોકસંગીતે લીધો.

આમ રમત હોય, સાહિત્ય હોય કે સંગીત હોય, એનો આદિ સંબંધ 'લોક' સાથે છે કેમ કે એનાં મૂળ ત્યાં છે. અને શિષ્ટમાં જે કંઈ સંસિદ્ધ થાય છે તે પછી સમૂહનું માત્ર ન

---

૧. જુઓ હરિવેણ વાય છે - સં. ડૉ. ભાયાણી, સ્વરાંકન ડૉ. હસુ યાજ્ઞિક પૃ. ૧૧

એતદ્

રહેતાં વ્યક્તિનું બને છે ને તેમાં સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવા માટે વ્યક્તિગત શિક્ષણ પણ જરૂરી બને છે. જે 'લોક'માં જરૂરી નથી. કોઈ લોકસંગીત માટે, સાહિત્ય માટે, રમત માટે વ્યક્તિગત ઔપચારિક રૂપનું શિક્ષણ લેવાનું જરૂરી નથી, કેમ કે પરંપરા જ એનાં સંસ્કારો દૃઢ કરે છે અને મોટાભાગે એક સમૂહ જ એની રજૂઆત કરે છે ને ત્યારે રજૂઆતમાં કોઈ વ્યક્તિગત ભાર, હિસ્સો કે જવાબદારી રહેતાં નથી.

અહીં 'લોક' એટલે શું એનો પણ વિચાર કરવો જરૂરી છે. લોક એટલે સમૂહ. પરંતુ સમૂહ એટલે કોનો ? કેટલો ? ક્યાં ? આને કામચલાઉ સમજવા માટેની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો કહી શકાય કે લોક એટલે સમાજના નિશ્ચિત વર્ગનો નાનો કે મોટો, કોઈ એક પ્રયોજન સાથે મળીને સિદ્ધ કરવા માટે અનૌપચારિક સ્વૈચ્છિક રીતે એકઠો થયેલો સમૂહ. અહીં છેલ્લું છે તે મહત્ત્વનું છે. રસ્તામાં, બજારમાં, સ્ટેશને પણ લોકોનો સમૂહ છે. પરંતુ એ આખો સમૂહ કોઈ એક જ પ્રયોજન માટે એકઠો થયેલો છે ખરીદી માટે, બહારગામ જવાના હેતુથી, પરંતુ એ હેતુ સહુએ પોતપોતાની રીતે જ સિદ્ધ કરવાનો છે, સાથે મળીને નહીં. આથી રેલવે સ્ટેશનની કે બજારની ગરદી એ આપણી દૃષ્ટિએ 'ફોક' નથી. બીજું ઉદાહરણ લો. પંદરમી ઓગસ્ટ કે એવા કોઈ નિમિત્તે સ્કૂલની કસરત-ડ્રિલ માટે, લશ્કરી જવાનો કૂચ કે યુદ્ધ માટે, વિદ્યાર્થીઓ ભણવા માટે એક વર્ગમાં, વિધાનસભામાં કે લોકસભામાં રાજ્ય કે રાષ્ટ્રનો વહીવટ કરવા માટે જે એકઠાં થયાં છે તેમનો એકઠા મળ્યાનો હેતુ એક જ છે પરંતુ તેને અનૌપચારિક અને કેટલેક અંશે સ્વૈચ્છિક નહીં કહી શકો. અને એ પણ 'ફોક' નથી. કોઈનાં લગ્ન છે અને સ્ત્રીઓ એનાં આનંદ-ઓછવને ગીતથી વધાવતી એકઠી થઈ છે. તેવતેવડી વ્રતધારિણીઓ ગીત ગાતી ટોળે ફરતી ઘૂમી રહી છે, ચોકમાં રાતની નિરાંતમાં ગરબા-રાસ લઈ રહી છે, રાતી-જગો ફરતી પરિણીતાઓ ભેગી મળી મોજથી ઠઠ્ઠામશ્કરી માટે કોની કોની મેડીએ ચડિયા ચોર કે હંબો હંબો વીંછીડો જેવી રચનાઓ ગાઈ રહી છે, લણનાર, ખાંડનાર, ટીપનાર, સમૂહ એક જ પ્રકારનો સતત શ્રમ કરતો લોકોનો- નરનો, નારીઓનો કે નરનારીઓનો સમૂહ એકવિધતાનો કંટાળો અને થાક દૂર કરવા માટે સામૂહિક રચના ગાઈ રહ્યો છે ત્યારે તે તે સમૂહ 'લોક' છે. આથી ઊલટું કોઈ ધર્મ-ઉત્સવ કે કથામાં કથાશ્રવણ કે કોઈ ધાર્મિક વિધિ માટે ભેગો થયેલો સમૂહ છે ને કોઈ ભજન ધૂન ગાય છે ત્યારે એ નિશ્ચિત વર્ગ 'ફોક' છે એમ નહીં કહી શકાય.

આમ 'લોક' શું છે, એનું નિશ્ચિત સર્વમાન્ય એવું કે શાસ્ત્રીય રીતે સ્વીકૃત ગણી શકાય એવું કોઈ લક્ષણ બાંધવામાં ઘણા પ્રશ્નો છે. પરંતુ સામાન્ય વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં ખાસ મુશ્કેલી નથી. આ માટે લોકના સમૂહના પણ કેટલાક દેખીતા પ્રકારો પણ લક્ષમાં લેવા જરૂરી છે. ઉપરની ચર્ચા પ્રમાણે એક હેતુ માટે ને સામૂહિક રીતની તેની સિદ્ધિ માટે એકઠો થયેલો સમૂહ તે લોક એટલું બરાબર, પરંતુ એ લોકો તે સમાજના કયા વર્ગના ? નગરના ? ગ્રામના ? ગિરિના ?

'ફોક' સંજ્ઞાથી આપણને જે અભિપ્રેત છે તે મુખ્યત્વે નાગરિકોનો, એટલે કે નગરમાં

વસતા લોકોનો સમૂહ નહીં, પરંતુ ગ્રામજનોનો સમૂહ. આમાં નગરજનોના સમૂહને સંપૂર્ણ બાદ કરી ન શકીએ. પરંતુ નગરના જનોનો સમૂહ જ્યારે મળે છે અને એમને મળવાનાં જે નિમિત્તો છે તથા શૈક્ષણિક-સાંસ્કૃતિક એમનું જે સ્તર કે યોગ્યતાઓ છે તે ગ્રામજન કે ગિરિજન કરતાં પૃથક્ છે. આથી સામાન્ય રીતે નગરના જનોના સમૂહને અને એકઠા મળવાના નિમિત્તોને 'ફોક' સાથે પ્રત્યેક સંદર્ભમા સાંકળી નહીં શકો. ને આવો સમૂહ પણ એમાં બહુમતી શિક્ષિતોની હોવાને કારણે જે રમત રમશે કે ગીત ગાશે એનો સંબંધ પણ મુખ્યત્વે તો 'શિષ્ટ' પરંપરા સાથે જ અનુબંધ ધરાવતો હોવાનો. આથી ઊલટું ગ્રામજનો કે ગિરિજનોના લોકસમૂહમાં બને છે. અને સમૂહ જે રમત રમશે, કલા અજમાવશે, ગીત ગાશે એનો અનુબંધ એમની જાતિ - જ્ઞાતિ સમાજગત પરંપરા સાથે રહેવાનો. આથી 'ફોક'ની વિભાવનામાં મુખ્યત્વે ગ્રામસમાજના સમૂહનો સમાવેશ થાય છે. અને ગિરિજનોના સમૂહને અને એમની કલાઓને પણ હવે આપણે 'ફોક'થી જુદી પાડીને 'ટ્રાઈબલ'ની વિભાવનામાં સમાવીએ છીએ. આનું કારણ એ છે કે ગ્રામનો જે સમાજ છે તેમાં જાતિ, જ્ઞાતિનું વૈવિધ્ય છે. ભાષા, સ્તર, આર્થિક સાંસ્કૃતિક પડતર વલણ, ધર્મપંથ વગેરેનું પણ કેટલુંક વૈવિધ્ય એ સમૂહમાં હોવાનું. પરંતુ આથી ઊલટું ગિરિજનોનો જે સમાજ છે અને તેના કોઈ વર્ગનો એક સમૂહ મળે છે ત્યારે એમાં સમાવિષ્ટ થતી વ્યક્તિઓની જાતિ કે જ્ઞાતિ, ભાષા, ધર્મ, સાંસ્કૃતિક કે સામાજિક સ્તર જુદાં નથી, એક જ છે. આથી 'ફોક'ની દૃષ્ટિએ તો ગિરિજનોનો સમાજ-સમૂહ જ એક જ સ્વરમાં મેળવેલાં બધાં વાદ્યો જેવો છે. આ બે વર્ગની તાત્ત્વિક ભિન્નતા અને ભેદને કારણે ફોક-લિટરેચર, ફોકમ્યુઝિક કરતાં ટ્રાઈબલ-લિટરેચર અને ટ્રાઈબલ મ્યુઝીક કેટલેક અંશે સૂક્ષ્મ અને તાત્ત્વિક ભિન્નતા ધરાવે છે. આથી શિષ્ટના સંદર્ભે ગ્રામ સમાજ-સમૂહને જો પ્રિમિટીવ કહીશું તો ગિરિજનના સમાજને પ્રિમિટીવ્ઝ પ્રિમિટિવ કહેવો પડશે. શિષ્ટ સાહિત્યનો કોઈપણ મોટિફ કેટલો પ્રાચીન છે એ જાણવાનું એક સાધન તે ફોક લિટરેચરની ઓરલ ટ્રેડિશન છે તો એથી પણ આગળનું પ્રાચીનતમ મૂળ જાણવાનું બીજું સાધન ટ્રાઈબલ લિટરેચરની ઓરલ ટ્રેડિશન છે. કોઈ પણ આજના આધુનિક સમાજના શિષ્ટ સાહિત્યનો પૂર્વાનુબંધ એ દેશની ફોક અને ટ્રાઈબલ ઓરલ ટ્રેડિશન સાથે હોય છે. વેદનાં કથાનકો, બ્રાહ્મણગ્રંથ, ઉપનિષદ, આગમગ્રન્થ, જાતકકથાઓ, રામાયણ, મહાભારત વગેરેમાં જે જે કથાઓ આવી છે તેનાં કેટલાંક મોટીફ ને કેટલીક તો સાંગોપાંગ એવી કથાઓનાં મૂળ લોકસાહિત્ય અને આદિજાતિ સાહિત્યમાં મળે છે. રામકથાના સંદર્ભે કેટલાંક કથાનકો જે વાલ્મીકિમાં નથી, તુલસીદાસમાં નથી પરંતુ રામાયણનાં બૌદ્ધ અને જૈન સ્રોતમાં છે તે ગુજરાતી લોકગીતોમાં છે એટલું જ નહીં પરંતુ કાશ્મીરી પરંપરામાં જૈન, બૌદ્ધપરંપરામાં અને ગુજરાતી લોકપરંપરામાં જે મળે છે તે દક્ષિણની આદિજાતિની રામકથામાં પણ છે. ભારતમાં રામકથા, કૃષ્ણકથા અને પાંડવકથાની કંઠપરંપરા અને લિખિત પરપરા કેટલી પ્રાચીન અને અન્યોન્યાશ્રિત છે તેમજ આ બન્ને પરંપરા માત્ર પરોપજીવી જ નહીં પરંતુ પોતપોતાની રીતે સ્વતંત્ર પણ છે. જેની વિગત મે મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોમાં રામચરિત'નાં મારાં

સંપાદનમાં આપી છે.[2] જે વાત સાહિત્ય માટે છે તે જ વાત સંગીતને અને વાદ્યોને પણ લાગુ પડે છે.

'લોક' અને 'શિષ્ટ' એટલે શું અને તેનો પારસ્પરિક સંબંધ શો છે તેની આટલી વિસ્તૃત ભૂમિકા પછી જ લોકસંગીત અને લોકવાદ્યો ગુજરાતના મુખ્ય સંદર્ભે વિલોકીએ. જેમ લોકસાહિત્ય એટલે શું એની કોઈ એક સર્વમાન્ય, સ્વીકૃત અને શાસ્ત્રીય વ્યાખ્યા બાંધવાનું મુશ્કેલ છે તેમ લોકસંગીત અને લોકવાદ્યની પણ વ્યાખ્યા બાંધવાનું મુશ્કેલ છે. પરંતુ 'લોક' એટલે શું, એની આટલી સ્પષ્ટતા અને ભૂમિકા પછી લોકસંગીતની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં કેટલીક સરળતા થાય છે. લોકસંગીતને સમજવા માટેની વ્યાખ્યા બાંધવી હોય તો કહી શકાય કે જે સંગીત, એનાં નિશ્ચિત એવાં સ્વરજૂથો અને લોકઢાળોમાં લોકની પરંપરાથી ઊતરી આવ્યાં છે તે લોકસંગીત, જોકે આમ કહેવા જતાં ફરી પ્રશ્ન એ થાય કે જેને આપણે શિષ્ટ સંગીત કહીએ છીએ તે રાગસંગીત, શાસ્ત્રીયસંગીત અને ઉપશાસ્ત્રીય અને લોકરંજક (પોપ્યુલર) સંગીત પણ પરંપરાથી જ ઊતરી આવ્યાં છે. પરંતુ એ પરંપરા છે તે 'શિષ્ટ'ની છે. કોઈ વ્યક્તિનિષ્ઠ એવા પ્રયાસોએ, વિશેષ અભ્યાસાન્તે પ્રાપ્ત થતી કાળે લિખિત, કુનેહ, અને જ્ઞાન પછી સિદ્ધ થયેલી સાધનાનું પરિણામ છે. આથી એ પરંપરામાં જે નિયમો, પ્રગટ અને સ્વીકૃત એવાં નિયમોનું જે બંધન હોય, ધોરણ હોય તે આ લોક પરંપરાને લાગુ પડતું નથી. અને આ રીતે સિદ્ધ થયેલાં જે બે મુખ્ય સંગીત પ્રકારો કે પ્રવાહો થશે - લોકસંગીત અને શિષ્ટસંગીત - તેમાં લોકસંગીત 'લોકસંજ્ઞા' અંતર્ગત પ્રકાર તરીકે પરંપરાગત પ્રાપ્ત થતો વિદ્યાકલાસંસ્કાર છે, જ્યારે શિષ્ટસંગીત એ રીતે વ્યક્તિગત અભ્યાસ-સાધન-વિદ્યાની સાધનાનું પરિણામ છે. આ રીતે શિષ્ટસંગીત જેની પાસે સ્વરસાધના નથી, તાલજ્ઞાન નથી એના માટેની કલા નથી. તો સામે પક્ષે લોકસંગીત એ એવી વસ્તુ છે કે એમાં પણ સ્વરની શુદ્ધિ અને તાલનું નિશ્ચિત બંધન હોય છે. છતાં એનાં ગાનાર-ઝીલનાર માટે અભ્યાસ-સાધના નહીં પરંતુ ગાવાની-ઝીલવાની શક્તિ અને એ માટેનો પરંપરાગત મળેલો ચિત્તનો સંસ્કાર આવશ્યક છે. લોકસંગીતનો તો વ્યક્તિગત ગેય રચનાને મુકાબલે ઘણો મોટોભાગ તો સમૂહ ગેય રચનાનો છે, સમૂહગાન સમવેતગાન-કોરસનો છે આથી એના સ્વરનું અને તાલનું નિયંત્રણ તો આપોઆપ એક આખા નાના કે મોટા સમૂહ દ્વારા લોહીના નાદે, લોહીના લયે જ સાહજિક રીતે થતું હોય છે.

આથી જ તો લોકસંગીતનું પ્રાથમિક અને સૌથી અગત્યનું વાદ્ય તે ઢોલ છે. નૃત્ય અને ગીત 'લોક'માં ભગિની કલાઓ જ રહી છે. જે રીતે 'શિષ્ટ'માં સ્થાપત્ય અને શિલ્પ. આથી માત્રા, લય, તાલ વગેરેમાં આખું શરીર અને માધ્યમ રૂપે પ્રયોજવાની ક્ષમતા હોય છે. વ્યક્તિગાનમાં તો ગાનાર માટેનું પોતીકું અંગભૂત એવું સાધન તે હાથથી અપાતી તાલી કે આંગળીથી વગાડાતી ચપટી કે પગની પાની કે પંજો પછાડીને અપાતો ઠેકો છે પરંતુ

૨. જુઓ ગુજરાતી લોકગીતોમાં રામચરિત અને પાંડવકથા સં. હસુ યાજ્ઞિક - ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, પ્રકાશન.

'લોક'ના સમૂહગાનમાં તો હાથ, પગ, ઠેકો, તાલી બધું જ છે ને સાથે જ સમપદનું કાલમાપન કરીને ખંડ વિભાજન કરતો ઘેરા રવે ગુંજતો ઢોલ છે. આમેય તે કોઈ પણ પ્રાણી જન્મે છે ત્યારે ધબકતું હૃદય લઈને જન્મે છે ને એને જન્મની સાથે જ લોહીની નિશ્ચિત ગતિના લયનો અનુભવ નિશ્ચિત ગતિથી ધબકતું હૃદય આપે છે. ને માણસને તો એ પછી એક વિશેષ લાભ એના ઉછેરમાં ઘોડિયામાં સૂતા, હાલરડાં સાંભળતાં ને નિશ્ચિત ખંડની તાલીની જેમ માતાના વત્સલ હાથના ઠેકાથી જ તાલજ્ઞાન સિદ્ધ થાય છે ને એ પછી સામૂહિકજીવનનાં સંસ્કારો જ એના તાલજ્ઞાનના સંસ્કારો દૃઢ કરે છે જે આ પ્રકારના સમૂહગાનમાં એને ઉપયોગી બને છે.

ઓછામાં ઓછાં અને આછાં પ્રાકૃતિક સાધનો જેને આપણે 'લોક'ની વિશિષ્ટતા રૂપે જોઈ તે લોકવાદ્યોમાં પણ જોઈ શકાશે. લોકવાદ્યો પણ છે તો સાદી પરંતુ યાંત્રિક રચના. આથી એના નિર્માણ-વાદન એ 'લોક'નો વિષય નથી. વ્યક્તિનિષ્ઠ યોગ્યતા અને અભ્યાસનો વિષય છે. વાદ્યનું નિર્માણ અને વાદન સમૂહગાનના સાથની જેમ માત્ર પારંપરિક એવા અવિધિસરના ચૈતસિક સંસ્કારથી જ કરવાનું શક્ય નથી. ત્યાં વિધિવત નહીં તો પણ અવિધિવત, કે અનૌપચારિક પરંપરાગત કુનેહ માટેની વ્યક્તિગત તાલીમ જરૂરી છે. પરંતુ એમાં જે સાધનો છે, ઉપકરણો છે તે પ્રાકૃતિક અને સર્વસુલભ પદાર્થ જેવાં છે. મુખ્યત્વે ધાતુ, તાર, આંતરડાં, કાછલી, વાંસ, તુંબડું, ઘોડાના વાળ, રેશમના તંતુ ઇત્યાદિ સાધનોથી જ લોકવાદ્યો પણ બનેલાં છે.

વાદ્ય એટલે જે સાધન વાગી શકે તે. લોકવાદ્ય પણ એ રીતે જેને વગાડી શકાય છે, અર્થાત્ જેના દ્વારા નિશ્ચિત શ્રુતિ અને સ્વર મેળવી શકાય છે એવું યંત્રરૂપ સાધન. આ વાદ્યોને વગાડવા ક્યાંક હવાનો ઉપયોગ થાય છે, ક્યાંક નિશ્ચિત ઘેરાવાને કોઈ સાધનથી મઢીને એમાં પુરાયેલી હવાના ગુંજારવનો ઉપયોગ થાય છે. ક્યાંક બે પદાર્થોના ઘન પદાર્થોના ઘર્ષણથી જન્મતા ધ્વનિને મોટો કરવાની યુક્તિ અજમાવીને નિષ્પન્ન કરાય છે. વિવિધ શ્રુતિઓ અને સ્વરોને પ્રાપ્ત કરવા માટે આ રીતે જે જે માધ્યમો પ્રયોજાય છે તેને લક્ષમાં લઈને વાદ્યના તંતુવાદ્ય, સુષિરવાદ્ય, ઘનવાદ્ય એવાં આપણે વર્ગો પાડીએ છીએ.

તંતુવાદ્યમાં બે છેડેથી આંતરડાને કે ધાતુના તારને બાંધીને તેમાં નીચે ડબલું, કાછલી કે તુંબડું મૂકીને તેના અવાજને સાંભળી શકાય એવો મોટો બનાવી, એ તારને આંગળીથી આઘાત આપીને છેડવાથી કે એના પર ગજ ચલાવીને ઘર્ષણથી તંતુને આંદોલિત કરી ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે. અને ડાબા હાથની આંગળી વડે આ તંતુને સ્પર્શ કરી, દબાવી એના તારની લંબાઈમાં કામચલાઉ વધારો-ઘટાડો કરી જુદી જુદી સંખ્યાના આંદોલનો મેળવી વિવિધ શ્રુતિઓ અને સ્વરો મેળવવામાં આવે છે. આ તંતુવાદ્યમાં પણ બે પેટા પ્રકાર પડે છે તે (૧) જેમાં આંગળી કે મિજરાબ જેવા કોઈ સાધનથી આઘાત આપવામાં આવે છે તે આઘાતવાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ અને (૨) જેમાં તંતુ પર ગજ ચલાવીને ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે તે. પરેખર તો ગજચાલનથી નિષ્પન્ન થતાં વાદ્યો જે તંતુવાદ્ય છે, જ્યારે

એતદ્

ખ્યાલ મેળવીએ. વાદ્યના ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે તો પાંચ વર્ગો છે, પરંતુ લોકવાદ્યોને, વિશેષતઃ ગુજરાતનાં લોકવાદ્યોને (૧) સ્વરવાદ્ય અને (૨) તાલવાદ્ય એ બે મુખ્ય વર્ગોમાં જ વહેંચીને જોઈએ.

સ્વરવાદ્ય

ગુજરાતનાં સ્વરવાદ્યોમાં મુખ્ય નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) રાવણહથ્થો (૨) એકતારો (૩) જંતર (૪) ગુજરાતણ સારંગી

તાલવાદ્ય

ગુજરાતનાં તાલવાદ્યોમાં મુખ્ય નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) મંજીરા (૨) કરતાલ (૩) ઝાંઝ (૪) ચકરડી (૫) ડમરુ-ડુગડુગી (૬) ઢોલ (૭) નગારું (૮) માણ-ઘટ (૯) ત્રાંસુ (૧૦) ખજરી (૧૧) ડફ (૧૨) તબલાં-નરઘા.

આદિવાસી

(૧) તુર (૨) કુંડી (૩) માદોલ (૪) ઢાકો (૫) ઢુનક

સુષિરવાદ્યો

(૧) પાવો (૨) મોરલી (૩) વાંસળી (૪) શંખ (૫) ભૂંગળ

લોકવાદ્યો : વ્યાખ્યા

સાહિત્ય, કલા, ભાષા, રમતગમત વગેરેના આપણે શિષ્ટ સાહિત્ય અને લોક સાહિત્ય, શિષ્ટ કલાઓ અને લોકકલાઓ, લોકરમતો, સાહિત્યભાષા અને લોકભાષા વગેરે વિભાગો કે વર્ગો કરીએ છીએ તે અભ્યાસદૃષ્ટિએ ઉપયોગી જ નહીં તત્ત્વદૃષ્ટિએ જરૂરી પણ છે કેમ કે તે બન્ને વચ્ચે કેટલોક પાયાનો કહી શકાય એવો ભેદ પણ છે. પરંતુ વાદ્યના પણ શું આવા ભેદો પાડવાનું જરૂરી અને તાત્ત્વિક છે, એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો છે. વાદ્ય તો અંતે વાદ્ય છે. સંગીતોપયોગી ધ્વનિઓ પેદા કરતું, નિષ્પન્ન કરતું સાધન છે, યંત્ર છે. તો પછી એના વિભાગો શા માટે પાડવા ? અહીં પણ આ પ્રશ્ન સમજવામાં બોલી અને ભાષાનું જ દૃષ્ટાંત ઉપયોગી બને તેમ છે.

બોલી એ પ્રાથમિક રૂપ છે અને ભાષા એ બોલીઓની લાક્ષણિકતાઓના સર્વ સામાન્ય એવાં લક્ષણો તારવીને તે આધારે જ સિદ્ધ થતું સ્વરૂપ છે, તેવી જ રીતે વાદ્યોનું પૂર્વ અને પ્રાથમિક રૂપ તે લોકવાદ્યો છે અને તેના જન્મ અને વિકાસ પછી જ શિષ્ટ સંગીતવાદ્યોનો જન્મ થયો છે. આથી આજના આપણા જે કંઈ પાંચ પ્રકારના શિષ્ટસંગીતમાં પ્રયોજાતાં વાદ્યો છે, તેની ઉત્ક્રાંતિ પણ લોકવાદ્યોમાંથી જ થઈ છે. અને ભાષાની ઉત્પત્તિ પછી પણ જેમ બોલી તો જીવતીજાગતી, ધબકતી અને વિકસતી રહી છે તેમ લોકસાહિત્ય, લોકસંગીત અને લોકવાદ્યો પણ એની શાખા - પ્રશાખાઓનો શિષ્ટ પ્રવાહમાં નિયમબદ્ધ . .ીને વિકાસ થયો તે પછી પણ એના મૂળ પ્રવાહમાં એનાં પ્રવર્તન-પ્રચાર રહ્યાં છે. પરંતુ

એતદ્

આ પરથી એટલું તો સ્પષ્ટ થશે જ કે લોકસાહિત્ય કે લોકસંગીત એ ફ્રિઝ થઈ ગયેલી કોઈ ભૂતકાળની વસ્તુ નથી પરંતુ એ પણ આજની જ આજના સમાજની વચ્ચે રહીને જીવતી, ધબકતી, સતત વિકસતી વસ્તુ છે. પરંતુ એને આ રીતે વિકસવાના પ્રાચીન-મધ્યકાલીન યુગમાં અવૈકલ્પિક સંજોગો હતા તે આજે રહ્યા નથી. આજના સમાજ પાસે સાહિત્યના અને સંગીતના અનેક સર્વોપલબ્ધ એવા અન્ય વિકલ્પો છે, આથી લોકસાહિત્ય અને લોકસંગીતની વિકાસ અને સંવર્ધનની જે તકો પહેલાં હતી તે આજે ઓછી છે.

સાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય તેમજ સંગીત અને લોકસંગીત તાત્ત્વિક રીતે જુદાં છે, હેતુઅને ઉત્પત્તિથી, તે રીતે શિષ્ટ સંગીતનાં વાદ્યો અને લોકસંગીતનાં વાદ્યો પણ આવો ભેદ ધરાવે છે કે કેમ તેનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ. લોકસાહિત્યનાં વાદ્યો પ્રમાણમાં સાદા અને મર્યાદિત ઉપયોગ થઈ શકે તેવાં પ્રાથમિક હોય છે. જ્યારે શિષ્ટવાદ્યો આ પ્રકારનાં જ વાદ્યોનું સુધારેલું વિકસાવેલું રૂપ હોવાને કારણે પ્રમાણમાં સંકુલ અને વિસ્તૃત ક્ષેત્રવિસ્તાર ધરાવતા વિશેષ સંગીતોપયોગી હોય છે. આથી આજના કોઈ પણ શિષ્ટ સંગીતના વાદ્યથી લોકસંગીતનું વાદન શક્ય છે. પરંતુ એથી ઊલટું કોઈ લોકવાદ્યથી આજનું સંપૂર્ણ શિષ્ટ સંગીતવાદન શક્ય નથી. લોકવાદ્યનાં તંતુવાદ્યો પણ પ્રમાણમાં ઓછા મર્યાદિત તાર ધરાવતાં હોય છે અને એની લંબાઈ પણ પ્રમાણમાં ઓછી હોય છે તેથી અમુક સર્વસામાન્ય એવા સપ્તકથી વિશેષ આગળ કે પાછળ, અર્થાત્ પૂર્વોત્તર મંદ્ર અને અનુતારમાં જઈ શકાતું નથી કે એમાં બાજના તાર ઉપરાંતના તરબના સહાયકો તારો કે જોડ-જાલામાં ઉપયોગી બની શકે એવા તાર હોતા નથી. આથી આજના શિષ્ટ સંગીતના પણ જે વાદ્યો છે તે ઉત્ક્રાંતિની દૃષ્ટિએ બે પ્રકારનાં છે. પહેલા પ્રકારમાં જે વાદ્યો સુધારેલા લોકવાદ્યો છે એનો સમાવેશ થાય છે અને બીજા પ્રકારનાં વાદ્યો એવાં છે જેનો જન્મ-વિકાસ શિષ્ટવાદ્ય તરીકે જ થયેલો છે. ખંજરી, ઢોલ, રાવણહથ્થો, પાવો, શરણાઈ, જંતર વગેરે શુદ્ધ લોકવાદ્યો છે. વીણા અને સારંગી કુળનાં આધુનિક વાદ્યો લોકવાદ્યોમાંથી ઊતરી આવ્યાં છે. આથી સરોદ, સિતાર, ગિટાર, સેક્સોફોન જેવાં અનેક ભારતીય અને પશ્ચિમ સંગીતનાં વાદ્યો છે તેનો કુળ-સંબંધ અને ઉપયોગ લોકસંગીત સાથે સારંગી-મૃદંગકુળ જેટલો સાહજિક નથી. જોકે સારંગીકુળ અને વીણાકુળ અર્થાત્ સ્ટ્રીંગ્ડ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ અને સ્ટ્રોક ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ બન્નેનો મૂળ ઉદ્ભવ લોકવાદ્ય તરીકે થયો છે. અને ગિટાર પશ્ચિમમાં પણ ચર્ચમાં અને રંગભૂમિમાં થતાં સમૂહગાન દ્વારા જ અસ્તિત્વમાં આવેલું લોકકુળનું જ વાદ્ય છે.

માણસે ગળાની અવેજી માટે તેમજ સહાય આપવા માટે તથા લયને બાંધી રાખવા માટે જે જે સ્વર-વાદ્યો અને તાલ-વાદ્યો કાળક્રમે શોધ્યા તેમાં આકૃતિ નિર્માણ અને નામાભિધાનમાં માનવશરીર જ ધ્યાનમાં રહ્યું છે. કોઈપણ સ્વર આપતું વાદ્ય માનવ-શરીરનો જ પેટથી માથા સુધીનો અર્ધભાગ છે. માણસ એ તો જાણી જ શક્યો કે એ જે નાદ ઉત્પન્ન કરે છે તેનું મૂળ પેટમાં છે, નાભિમાં છે અને ગળાની સ્વરપેટીના આધારે

એતદ્

તે હવાને નિયંત્રિત દબાણથી મુક્ત કરીને મોં દ્વારા વિવિધ ધ્વનિઓ કાઢી શકે છે. આ જ્ઞાન વાદ્યનિર્માણમાં અને વાદ્યના શરીરના નામાભિધાનમાં ઉપયોગી બન્યું. મોટાભાગના દરેક વાદ્યનો નીચેનો ભાગ જે મુખ્યત્વે ગોળાકાર હોય છે ડબલું, તુંબડું કે કાછલીનો બનેલો હોય છે તેને વાદ્યનું પેટ (અંગ્રેજી બેલી) કહેવામાં આવે છે. એની સાથેના વાદન ક્ષેત્રના ભાગને દંડ (અંગ્રેજી નેક) કહેવામાં આવે છે અને ઉપરનો બીજા છેડાનો જે ભાગ છે તેને માથું (અંગ્રેજી હેડ) કહેવામાં આવે છે. આમ પરોક્ષ રીતે માનવ-શરીરની રચના અને ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવાની પદ્ધતિનું જ્ઞાન જ આદિ માનવકુળોને વાદ્ય રચનામાં સહાયક બન્યું છે.

કયું વાદ્ય કયા કુળનું છે એ આપણે કહી શકીએ છીએ, પરંતુ કયું વાદ્ય, શિષ્ટ સંગીતનું વાદ્ય, કયા લોકવાદ્યમાંથી આવ્યું અને એ લોકવાદ્ય મૂળભૂત વિશ્વના કયા દેશમાં જન્મ્યું અને વિકસ્યું એનો પૂરો ઇતિહાસ હજુ મંડાયો નથી. વાદ્યેવાદ્યની વ્યુત્પત્તિનાં શાસ્ત્રીય સંશોધનો થયાં નથી. વાયોલિન પશ્ચિમના દેશોમાં, ગિટાર પશ્ચિમના ઈટાલીમાં, રબાબ પ્રકારનાં વાદ્યો અફઘાનીસ્તાન-ઈરાનમાંથી અને વીણા-સારંગી કુળનાં વાદ્યો ભારતમાં જન્મ્યાં. વિકસ્યાં એટલું કહી શકાય. વાદ્ય પ્રત્યેકના ઇતિહાસ પર, એની ઉત્ક્રાંતિ પર સંશોધનો થશે તો જ આપણે વાદ્યો વિશે ખાતરી અને આદરપૂર્વક કહી શકીશું. નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પરફોર્મિંગ આર્ટના ક્વાર્ટરલી જર્નલ વોલ્યુમ ૧૫, ૩ અને ૪, વોલ્યુમ ૧૬-૧માં જોએબ બોરે 'ધ વોઈસ ઑફ ધ સારંગી એન ઈલ્સ્ટ્રેટેડ હિસ્ટરી ઑફ બીઈંગ ઈન ઈન્ડિયા'માં સારંગીનો, તંતુવાદ્યોનો સંશોધિત ઇતિહાસ આપ્યો છે. ડૉ. ઈન્દ્રાનો પણ લોકવાદ્યો સંદર્ભનો પી.એચ.ડી. કક્ષાનો અભ્યાસ છે. પરંતુ ગુજરાતીમાં કેટલાક છૂટક માહિતીપ્રદ લેખો સિવાય સંશોધનો થયાં નથી.

શ્રી બોરે તંતુવાદ્યોની ઉત્પત્તિના સંદર્ભમાં પિનાકીવીણાની સારી ચર્ચા કરી છે. ભગવાન શંકરનું એક નામ પિનાકિન છે તે એમના ધનુષ્યના નામ પરથી પડ્યું છે. ધનુષ્યનો કુળસંબંધ આકાર પરત્વે ગજ સાથે છે. અને જેમ વાદ્યમાં સૂકવેલા આંતરડાની તાંત વપરાય છે તેમ તેનો ઉપયોગ ધનુષ્યમાં પણ થાય છે. પિંજારાના રૂ પીંજવાના સાધનની તાંત જેમ વિશિષ્ટ ધ્વનિ આપે છે તેમ તંગ ખેંચેલા ધનુષ્યની પણછ પણ ખેંચવાથી વિશિષ્ટ ધ્વનિ આપે છે અને એવા ટંકારના કેટલાક ઉલ્લેખો મળે છે. ધનુષ્યની પણછને બીજા નાના ધનુષ્ય વડે વગાડવામાં આવે અને એના અવાજને મોટો કરવા માટે કોઈ પહોળા પેટનું પાત્ર ધનુષ્યના બીજા છેડા પર મૂક્યું હોય એવું ચિત્ર બોરે ક્રમાંકઃ૩૭ આપ્યું છે અને પિનાકીવીણા પર માત્ર દિવ્યસંગીત જ વગાડી શકાય એવી માન્યતાની નોંધ કરીને આ પ્રકારના કોઈ વાદનને ન સાંભળ્યાનું પણ નોંધ્યું છે. આપણા ગુજરાતના આદિવાસીઓ ઘાળી-કથા કહે છે તેમાં મોટા તાસમાં મીણ પાથરીને તેના પર વચ્ચે વાંસની એક ઊભી સળી રાખવામાં આવે છે. વાર્તાનો કથક આ સળી પર અંગૂઠા અને પહેલી આંગળીથી દબાણ આપીને હાથને તાસના નીચેના છેડાથી ઉપરના છેડા પર લઈ જાય છે ને તે દ્વારા મીંડ યુક્ત ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરે છે. વાંસની સળી પર હાથનું દબાણ આંદોલનો પેદા કરે તે

આ પરથી એટલુ તો સ્પષ્ટ થશે જ કે લોકસાહિત્ય કે લોકસગીત એ ફ્રિઝ થઈ ગયેલી કોઈ ભૂતકાળની વસ્તુ નથી પરતુ એ પણ આજની જ આજના સમાજની વચ્ચે રહીને જીવતી, ધબકતી, સતત વિકસતી વસ્તુ છે પરતુ એને આ રીતે વિકસવાના પ્રાચીન મધ્યકાલીન યુગમા અવૈકલ્પિક સજોગો હતા તે આજે રહ્યા નથી આજના સમાજ પાસે સાહિત્યના અને સગીતના અનેક સર્વોપલબ્ધ એવા અન્ય વિકલ્પો છે, આથી લોકસાહિત્ય અને લોકસગીતની વિકાસ અને સવર્ધનની જે તકો પહેલા હતી તે આજે ઓછી છે

સાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય તેમજ સગીત અને લોકસંગીત તાત્વિક રીતે જુદાં છે, હેતુઅને ઉત્પત્તિથી, તે રીતે શિષ્ટ સગીતનાં વાદ્યો અને લોકસગીતના વાદ્યો પણ આવો ભેદ ધરાવે છે કે કેમ તેનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ લોકસાહિત્યનાં વાદ્યો પ્રમાણમા સાદા અને મર્યાદિત ઉપયોગ થઈ શકે તેવા પ્રાથમિક હોય છે જ્યારે શિષ્ટવાદ્યો આ પ્રકારના જ વાદ્યોનુ સુધારેલુ વિકસાવેલુ રૂપ હોવાને કારણે પ્રમાણમા સકુલ અને વિસ્તૃત ક્ષેત્રવિસ્તાર ધરાવતા વિશેષ સગીતોપયોગી હોય છે આથી આજના કોઈ પણ શિષ્ટ સગીતના વાદ્યથી લોકસગીતનુ વાદન શક્ય છે પરતુ એથી ઊલટુ કોઈ લોકવાદ્યથી આજનુ સપૂર્ણ શિષ્ટ સગીતવાદન શક્ય નથી લોકવાદ્યના તતુવાદ્યો પણ પ્રમાણમા ઓછા મર્યાદિત તાર ધરાવતા હોય છે અને એની લબાઈ પણ પ્રમાણમા ઓછી હોય છે તેથી અમુક સર્વસામાન્ય એવા સપ્તકથી વિશેષ આગળ કે પાછળ, અર્થાત્ પૂર્વોત્તર મદ્ર અને અનુતારમા જઈ શકાતુ નથી કે એમા બાજના તાર ઉપરાતના તરબના સહાયકો તારો કે જોડ જાવામા ઉપયોગી બની શકે એવા તાર હોતા નથી આથી આજના શિષ્ટ સગીતના પણ જે વાદ્યો છે તે ઉત્ક્રાતિની દૃષ્ટિએ બે પ્રકારના છે પહેલા પ્રકારમા જે વાદ્યો સુધારેલા લોકવાદ્યો છે એનો સમાવેશ થાય છે અને બીજા પ્રકારના વાદ્યો એવા છે જેનો જન્મ વિકાસ શિષ્ટવાદ્ય તરીકે જ થયેલો છે ખજરી, ઢોલ, રાવણહથ્થો, પાવો, શહનાઈ, જતર વગેરે શુદ્ધ લોકવાદ્યો છે વીણા અને સારગી કુળના આધુનિક વાદ્યો લોકવાદ્યોમાથી ઊતરી આવ્યા છે આથી સરોદ, સિતાર, ગિટાર સેક્સોફોન જેવા અનેક ભારતીય અને પશ્ચિમ સગીતના વાદ્યો છે તેનો કુળ-સબધ અને ઉપયોગ લોકસંગીત સાથે સારગી-મૃદગકુળ જેટલો સાહજિક નથી જોકે સારગીકુળ અને વીણાકુળ અર્થાત્ સ્ટ્રીંગ્ડ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટસ અને સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટસ બન્નેનો મૂળ ઉદ્‌ભવ લોકવાદ્ય તરીકે થયો છે અને ગિટાર પશ્ચિમમાં પણ ચર્ચમા અને રગભૂમિમા ગતા સમૂહગાન દ્વારા જ અસ્તિત્વમા આવેલુ લોકકુળનુ જ વાદ્ય છે

માણસે ગળાની અવેજી માટે તેમજ સહાય આપવા માટે તથા લયને બાધી રાખવા માટે જે જે સ્વર-વાદ્યો અને તાલ-વાદ્યો કાળક્રમે શોધ્યા તેમા આકૃતિ નિર્માણ અને નામાભિધાનમાં માનવશરીર જ ધ્યાનમાં રહ્યુ છે કોઈપણ સ્વર આપતુ વાદ્ય માનવ-શરીરનો જ પેટથી માથા સુધીનો અર્ધભાગ છે માણસ એ તો જાણી જ શક્યો કે એ જે ધ્વ ઉત્પન્ન કરે છે તેનુ મૂળ પેટમાં છે, નાભિમા છે અને ગળાની સ્વરપેટીના આધારે

ાજથી વાગે છે.

આ બધા ઉલ્લેખો આજે આપણી સામે જે રાવણહથ્થો છે તેને ઉદ્દેશે છે એમ કહી શકાય તેમ નથી, પરંતુ તે ધનુષ્યના પ્રકારના વાદ્યના છે. અને એ રીતે તે પિનાકીવીણાના પ્રકારમાં આવે છે ને એમાંથી કાળક્રમે કાચલી-કાંડીના ઉપયોગે રાવણહથ્થાની ઉત્ક્રાંતિ થઈ. અને આ રાવણહથ્થો ગુજરાત, રાજસ્થાન અને મહારાષ્ટ્રમાં વિશેષ પ્રચલિત રહ્યો. અને નામભેદે તો એનું પ્રચલન સમગ્ર ભારતમાં છે.

આથી ગુજરાતના લોકવાદ્ય તરીકે જે સુપ્રચલિત એવો રાવણહથ્થો છે તેને કેટલો પ્રાચીન ગણવો તે પ્રશ્ન છે. કેમ કે એનો કોઈ લિખિત દસ્તાવેજી પુરાવો નથી. ૧૪મી સદીના બિહારના સુફી શેખ મુઝફ્ફરે પત્રમાં ગજથી વાગતા એકતારાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અને આવા એક તારવાળા ગજથી વાગતા વાદ્ય કિંગરીનો ઉલ્લેખ મળે છે. શિલ્પ પણ મળે છે. આપણી સ્વીકૃતપરંપરા તો આ વાદ્ય પાંચ હજાર વર્ષ પહેલાં શોધાયું એમ કહે છે અને એના શોધક વાદક તરીકે રાવણને સ્વીકારે છે. પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો પણ વિશ્વના તંતુવાદ્યનું મૂળ સ્રોત ભારતના લોકવાદ્ય રાવણહથ્થામાં જુએ છે એટલું જ નહીં પરંતુ ફેઈતીઝ જેવા સંશોધક તો એટલી હદ સુધી કહે છે કે પશ્ચિમની પાસે પૂર્વમાંથી આવ્યું ન હોય એવું કશું જ નથી. આ યુગમાં જ ઈન્ડિનિસ્ટ સંશોધકોએ પશ્ચિમના ભાષા અને કથાઓનાં મૂળ પણ ભારતમાં જોયાં હતાં. આથી આવા સંશોધકના અભિપ્રાયના કારણે ફીડલ-વર્ગના પશ્ચિમનાં વાદ્યોનો ઉદ્ભવ 'રાવણહથ્થા'માંથી થયો છે એવી માન્યતા જન્મી. પરંતુ તે પછી જેમ કથા-સાહિત્યમાં થયું તે સંગીત પરત્વે પણ બન્યું અને સંશોધકોએ આ વાદ અને માન્યતાના શાસ્ત્રીય આધારો શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો. રાવણહથ્થાની યુગોજૂની ઉત્પત્તિની વાતને આધાર કોઈ લિખિત દસ્તાવેજનો નથી પરંતુ રાવણ વિશેની પુરાકથાનો છે. અને પુરાકથાને સંશોધનમાં એકમાત્ર આધાર-રૂપે સ્વીકારી ન શકાય. આથી ગજનો ઇતિહાસ સંશોધકોએ ઉલેચ્યો પરંતુ બીજાં ખાસ પ્રમાણો મળી ન શક્યાં. વાયોલિનના ઉત્પત્તિમૂળના પણ સંશોધનો થયાં ને અંતે એટલું તો નિશ્ચિત થઈ શક્યું કે એશિયન લ્યૂટ ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦થી તો અસ્તિત્વ ધરાવે જ છે.

ગુજરાતમાં રાવણહથ્થો મુખ્યત્વે ભરથરીઓનું વાદ્ય છે. (જુઓ લોકગુર્જરી વાર્ષિક અંક : ૭ ૧૯૭૪માં શ્રી પુરુષોત્તમ સોલંકીનો લેખ) ભરથરીઓ વિશેષતઃ શૌર્યના રાસડાઓ અન્ય કથાગીતો, ભજનો વગેરે ગાય છે અને ગાનથી, કથાથી, દાનથી રંજન કરીને આજીવિકા પામે છે. તેઓ કોઈ એક સ્થળને વતન બનાવીને રહેવાને બદલે જુદે જુદે સ્થળે વસવાટ કરે છે. તેઓ વ્યાવસાયિક વાર્તાકથકો અને લોકગાયકો છે. રાવણહથ્થા માટે ડોંડી, જંતર, જંતરી, એકતારી, તુંબી એવાં નામ પણ તેઓ પ્રયોજે છે. તેમના પહેરવેશમાં માથે પીળા કે ભગવા રંગની પાઘડી, કસવાળું અંગરખું, રંગીન કિનારીવાળું પંચિયું હોય છે. કેટલાક પહેરણ અને ધોતી પણ પહેરે છે. બાંયના કાંખિયે ઝોળી રાખે છે જેમાં લોટ

વગેરે મળે તે રાખે છે. પાઘડી પર રાતી કે લીલી પામરી પણ બાંધે છે. ગળામાં પથ્થરના મોટા મણકાની માળા પહેરે છે. કાનમાં ફૂલ-બૂટિયા પણ પહેરે છે. સ્ત્રીઓ ઘેરદાર ઘાઘરો કબજો પહેરે છે. ઓઢણી છેડો ખોસીને પહેરી હાંસડી, મોતીની માળા, કાનમાં ઠોળિયા અને પગનાં કડલાં જેવાં આભૂષણો પહેરે છે.

આ કોમ શક્તિપૂજક છે અને જ્યાં જાય ત્યાં દેવીનું ત્રિશૂળ દંગામાં દશ ફૂટ દૂર સ્થાપી મૂર્તિની પૂજા કરે છે. રાજા ભર્તૃહરિએ ભેખ લીધો ત્યારે એમની સાથે જે ભર્તૃહરિના કુટુંબીઓ ગયા તેમના તેઓ વંશ જ છે, એવું આ ગાયકો માને છે. તેઓ નાથપંથી શાક્તો છે. આથી તેમના નામ પાછળ નાથ આવે છે. કેટલાક ભરથરીઓએ કવિત્વશક્તિથી બહારવટિયાના રાસડા પણ રચ્યા છે. (આવા રાસડાઓમાં તલાજીનો રાસડો ચુંવાળના કેશર મોતીનાથે રચેલો છે જે મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોનાં કથાગીતો' એ સંપાદનમાં છે

રાવણહથ્થાની વ્યુત્પત્તિ કથામાં જે રાવણની કથા છે તે મને ચિંત્ય લાગી છે. 'રાવણ' કદાચ 'રામણ'નું થયાનો સંભવ છે. હાથમાં રાખવાનો દીવો તે રામણદીવડો. હસ્ત અવલંબિતનું 'રામણ' થયું તેમ રાવણહથ્થો-હાથમાં રાખીને (ટકવીને) વગાડવાનું યંત્ર એવા કોઈ શબ્દના આધારે જ નામકરણ થયું હોય અને એની લૌકિક વ્યુત્પત્તિની કથામાં રાવણ ઉમેરાયો હોય.

(૨) એકતારો :

વિશેષતઃ ભજનમાં વપરાતુ આ વાદ્ય છે. એમાં મુખ્યત્વે એક અથવા બે ધાતુના તાર હોય છે. અને નીચે પ્રમાણમાં મધ્યમકદનું ઉપરની બાજુએ ચામડાથી મઢેલું તુંબડુ હોય છે. આંગળી વડે તાર છેડીને વગાડવામાં આવે છે. એનો મુખ્ય સૂર અને નિષ્પન્ન થતા સહાયક સ્વરો ગાયકને સ્વર પકડી રાખવામા અને ગીતમાં સ્વરની ભરતીમાં સહાયક બને છે. ભજનિકો, સાધુઓ મુખ્યત્વે એનો ઉપયોગ કરે છે. આને તંબૂર કે તંબૂરો પણ કહેવામાં આવે છે. એનો તાર પણ તાંતનો પ્રચલિત હશે એવુ 'તંબુરાની તાંત વાગી, બધા ભગત ભેગા થયા' જેવી ઉક્તિઓને આધારે કહી શકાય.

(૩) જંતર :

'શેણી વીજાણંદ'ની લોકકથા અને દુહાઓએ પ્રચલિત કરેલું આ વાદ્ય છે. જંતરવાળા જુવાનની રસિક લોકકથા મેઘાણીમાં મળે છે. ભાવનગરના મ્યુઝીઅમમાં આવુ
વાદ્ય છે. પરંતુ પ્રત્યક્ષ અ [illegible] લાભ મળ્યો નથી. અને
આ વાદ્ય વિશે વિશેષ સં [illegible], સામાન્ય રીતે 'જંતર'
એટલે 'યંત્ર' અને એ અ [illegible] છે. આથી જે કથાના
ઉલ્લેખો છે તેનો સંબંધ જંત [illegible] કોઈ જુદા જ વાદ્ય
સાથે, એ કહેવું મુશ્કેલ [illegible] શ્રી હરકાંત શુક્લે
'ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો' લે [illegible] કહ્યું છે. એની
વાંસની લાકડી નીચે [illegible] આવે છે. તેના
એતદ્

ઉપર બે તાર હોય છે અને તે નખલીથી વાગે છે. (આ હિસાબે ગુજરાતનું એકમાત્ર મિજરાબી તારવાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ, કેમ કે, તંબૂરા સિવાય આવું કોઈ સ્ટ્રોક ફૉક ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટ જાણમાં નથી) શ્રી હરકાંત શુક્લે આપેલી માહિતી પ્રમાણે તેના દંડ પર વીણાની જેમ જ મીણથી ચોંટેલા પડદા હોય છે અને એનું સપ્તક શિષ્ટ સંગીતના સપ્તક કરતાં ભિન્ન છે. (રિ, ગ, કયા સ્વરસ્થાન જુદા છે તે વિગત નથી.) શ્રી હરકાંત શુક્લની માહિતી અનુસાર મોટાભાગના સૌરાષ્ટ્રના બાવાઓ જંતર વગાડતા અને ૧૯૬૭ સુધી આ વાદ્યના બેત્રણ માણસો હતા.

(૩) સુરીંદો :

સારંગી વર્ગના અત્યંત પ્રાચીન આ લોકવાદ્યની પરંપરા ગુજરાતમાં વિશેષતઃ કચ્છમાં રહી છે અને આજ પણ એનો એક માત્ર ઉત્તમ વાદક કચ્છમાં છે. સારંગીવર્ગનાં વાદ્યોની સર્વ સામાન્ય લાક્ષણિકતા આપતાં શ્રી બોર નીચે પ્રમાણેનાં લક્ષણો તારવે છે : (૧) આવું વાદ્ય એક લાકડાના ટુકડાને કોરીને બનાવેલું હોય છે. (૨) એનું પેટ વત્તું-ઓછું ગોળું અને પોલું હોય છે. (૩) તે આખું અથવા આંશિક ચામડાથી મઢવામાં આવે છે. (૪) એના પર ઘોડી ટેકવાય છે. (૫) પેટના નીચેના ભાગમાં તાર બાંધવામાં આવે છે. (૬) એના દંડ પર પડદા હોતા નથી (૭) એના માથાના ઉપરના ભાગમાં મોટો ખાંચો હોય છે ને તેમાં તારનો બીજો છેડો રાખવામાં આવે છે. (૮) એક, બે, ત્રણ અથવા તો ચાર ખૂંટી હોય છે ને જેટલી ખૂંટી હોય તેટલા તાર હોય છે અને તે વાદ્ય (૯) છાતી પર ત્રાંસું રાખીને વગાડવામાં આવે છે.

આ પ્રકારનાં લક્ષણો ધરાવતા વાદ્યના પેટનું કદ, લંબાઈ, ચાવીદાનનો આકાર વગેરે જુદા જુદા માપનાં અને પ્રકારનાં હોય છે. પરંતુ આટલી લાક્ષણિકતા જેમાં હોય તેને સારંગી કુળનાં વાદ્ય કહી શકાય. આ વર્ગનાં વાદ્યોમાં રાવણહથ્થો, સુરીન્દો અને સારંગી એ ત્રણેનો સમાવેશ કહી શકીએ. સુરીન્દો પશ્ચિમોત્તર ભારતમાં વિશેષ પ્રચલિત છે. સરોઝ અથવા ઘોચક નામનું બલુચિસ્તાનનું વાદ્ય પણ સુરીન્દાના વર્ગનું છે. સિંધમાં આ વાદ્યને સુરન્દો, રાજસ્થાન-ગુજરાતમાં, પંજાબમાં સુરીન્દા કહેવામાં આવે છે.

આ વાદ્યનો પહેલો બાજતાર, 'સાં'માં, વચ્ચેની તાંત 'સા'માં અને સૌથી નીચેનો ધાતુનો તાર 'પ'માં મેળવવામાં આવે છે. સુરીન્દો મુખ્યત્વે સિંધના માગણિયાર, ચારણ અને લંગાનું વાદ્ય છે. બોરે પૃ. ૫ પર ગુજરાતની એક સુરીન્દાવાદકની કથાઓ અંશ આપ્યો છે તે પ્રમાણે બીજલ નામના ચારણે સુરીન્દો વગાડીને જૂનાગઢના રાજા ખંધારને ખુશ કર્યા. ખંધારે વાદકને માગવાનું કહ્યું ત્યારે ચારણે માથું માગી લીધું ને વાદનથી ખુશ થયેલા ખંધારે માથું ઉતારી આપ્યું.

મણિપુર, ત્રિપુરા, બંગાળ, આસામ વગેરે પૂર્વ ભારત, મધ્યભારત, કાશ્મીર વગેરેમાં પણ સુરીન્દો પ્રચલિત છે. પ્રદેશભેદે આકાર અને નામમાં તફાવત હોય છે. સુરીન્દો મૂળ ક્યાંનું વાદ્ય છે, તેનો નિર્ણય કરવાનું મુશ્કેલ છે કેમ કે પંજાબ, રાજસ્થાન, સિંધ, બલુચીસ્તાન, અફઘાનીસ્તાન, ઈરાનનો પૂર્વભાગ વગેરે સ્થળે આ વાદ્ય પ્રચલિત

વગેરે મળે તે રાખે છે. પાઘડી પર રાતી કે લીલી ધામરી પણ બાંધે છે. ગળામાં પથ્થરના મોટા મણકાની માળા પહેરે છે. કાનમાં ફૂલ-બુટિયા પણ પહેરે છે. સ્ત્રીઓ ઘેરદાર ઘાઘરો કબજો પહેરે છે. ઓઢણી છેડો ખોસીને પહેરી હાંસડી, મોતીની માળા, કાનમાં ઠોળિયા અને પગનાં કડલાં જેવાં આભૂષણો પહેરે છે.

આ કોમ શક્તિપૂજક છે અને જ્યાં જાય ત્યાં દેવીનું ત્રિશૂળ દંગામાં દશ ફૂટ દૂર સ્થાપી મૂર્તિની પૂજા કરે છે. રાજા ભર્તૃહરિએ ભેખ લીધો ત્યારે એમની સાથે જે ભર્તૃહરિના કુટુંબીઓ ગયા તેમના તેઓ વંશ જ છે, એવું આ ગાયકો માને છે. તેઓ નાથપંથી શાક્તો છે. આથી તેમના નામ પાછળ નાથ આવે છે. કેટલાક ભરથરીઓએ કવિત્વશક્તિથી બહારવટિયાના રાસડા પણ રચ્યા છે. (આવા રાસડાઓમાં તલાજીનો રાસડો ચુંવાળના કેશર મોતીનાથે રચેલો છે જે મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોનાં કથાગીતો' એ સંપાદનમાં છે.

રાવણહથ્થાની વ્યુત્પત્તિ કથામાં જે રાવણની કથા છે તે મને ચિંત્ય લાગી છે. 'રાવણ' કદાચ 'રામણ'નું થયાનો સંભવ છે. હાથમાં રાખવાનો દીવો તે રામણદીવડો. હસ્ત અવલંબિતનું 'રામણ' થયું તેમ રાવણહથ્થો-હાથમાં રાખીને (ટેકવીને) વગાડવાનું યંત્ર એવા કોઈ શબ્દના આધારે જ નામકરણ થયું હોય અને એની લૌકિક વ્યુત્પત્તિની કથામાં રાવણ ઉમેરાયો હોય.

(૨) એકતારો :

વિશેષતઃ ભજનમાં વપરાતું આ વાદ્ય છે. એમાં મુખ્યત્વે એક અથવા બે ધાતુના તાર હોય છે. અને નીચે પ્રમાણમાં મધ્યમકદનું ઉપરની બાજુએ ચામડાથી મઢેલું તુંબડું હોય છે. આંગળી વડે તાર છેડીને વગાડવામાં આવે છે. એનો મુખ્ય સૂર અને નિષ્પન્ન થતા સહાયક સ્વરો ગાયકને સ્વર પકડી રાખવામાં અને ગીતમાં સ્વરની ભરતીમાં સહાયક બને છે. ભજનિકો, સાધુઓ મુખ્યત્વે એનો ઉપયોગ કરે છે. આને તંબૂર કે તંબૂરો પણ કહેવામાં આવે છે. એનો તાર પણ તાંતનો પ્રચલિત હશે એવું 'તંબુરાની તાંત વાગી, બધા ભગત ભેગા થયા' જેવી ઉક્તિઓને આધારે કહી શકાય.

(૩) જંતર :

'શેણી વીજાણંદ'ની લોકકથા અને દુહાઓએ પ્રચલિત કરેલું આ વાદ્ય છે. જંતરવાળા જુવાનની રસિક લોકકથા મેઘાણીમાં મળે છે. ભાવનગરના મ્યુઝીઅમમાં આવું વાદ્ય છે. પરંતુ પ્રત્યક્ષ આ વાદ્ય જોવાનો-સાંભળવાનો મને કોઈ લાભ મળ્યો નથી. અને આ વાદ્ય વિશે વિશેષ સંશોધન થવું જોઈએ એમ માનું છું. કેમ કે, સામાન્ય રીતે 'જંતર' એટલે 'યંત્ર' અને એ અર્થમાં રાવણહથ્થા માટે પણ જંતર પ્રયોજાય છે. આથી જે કથાના ઉલ્લેખો છે તેનો સંબંધ જંતર એટલે રાવણહથ્થા સાથે છે કે એ નામના કોઈ જુદા જ વાદ્ય સાથે, એ કહેવું મુશ્કેલ છે. 'લોક ગુર્જરી' અંક : ૪ (૧૯૬૭)માં શ્રી હરકાંત શુક્લે 'ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો' લેખમાં જંતરને રુદ્રવીણાનું પ્રાકૃત-પ્રાચીન રૂપ કહ્યું છે. એની ... વાંસની લાકડી નીચે તુંબડા (કેટલાં ? બે ? આ પ્રશ્ન છે) મઢવામાં આવે છે. તેના

એતદ્

ાર બે તાર હોય છે અને તે નખલીથી વાગે છે. (આ હિસાબે ગુજરાતનું એકમાત્ર મિજરાબી ારવાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ, કેમ કે, તંબૂરા સિવાય આવું કોઈ સ્ટ્રોક ફૉક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ જાણમાં ાથી) શ્રી હરકાંત શુક્લે આપેલી માહિતી પ્રમાણે તેના દંડ પર વીણાની જેમ જ મીણથી ાોડેલા પડદા હોય છે અને એનું સપ્તક શિષ્ટ સંગીતના સપ્તક કરતાં ભિન્ન છે. (રે, ગ, ધ્યા વરસ્થાન જુદા છે તે વિગત નથી.) શ્રી હરકાંત શુક્લની માહિતી અનુસાર મોટાભાગના ૌરાષ્ટ્રના બાવાઓ જંતર વગાડતા અને ૧૯૬૭ સુધી આ વાદ્યના બેત્રણ માણસો હતા.

૩) સુરીંદો :

સારંગી વર્ગના અત્યંત પ્રાચીન આ લોકવાદ્યની પરંપરા ગુજરાતમાં વિશેષતઃ ચ્છમાં રહી છે અને આજ પણ એનો એક માત્ર ઉત્તમ વાદક કચ્છમાં છે. સારંગીવર્ગનાં ાદ્યોની સર્વ સામાન્ય લાક્ષણિકતા આપતાં શ્રી બોર નીચે પ્રમાણેનાં લક્ષણો તારવે છે : ૧) આવું વાદ્ય એક લાકડાના ટુકડાને કોરીને બનાવેલું હોય છે. (૨) એનું પેટ વત્તું-ઓછું ાહોળું અને પોલું હોય છે. (૩) તે આખું અથવા આંશિક ચામડાથી મઢવામાં આવે છે. ૪) એના પર ઘોડી ટેકવાય છે. (૫) પેટના નીચેના ભાગમાં તાર બાંધવામાં આવે છે. ૬) એના દંડ પર પડદા હોતા નથી (૭) એના માથાના ઉપરના ભાગમાં મોટો ખાંચો ાોય છે ને તેમાં તારનો બીજો છેડો રાખવામાં આવે છે. (૮) એક, બે, ત્રણ અથવા તો ાાર ખૂંટી હોય છે ને જેટલી ખૂંટી હોય તેટલા તાર હોય છે અને તે વાદ્ય (૯) છાતી પર ાાંસું રાખીને વગાડવામાં આવે છે.

આ પ્રકારનાં લક્ષણો ધરાવતા વાદ્યના પેટનું કદ, લંબાઈ, ચાવીદાનનો આકાર ાગેરે જુદા જુદા માપનાં અને પ્રકારનાં હોય છે. પરંતુ આટલી લાક્ષણિકતા જેમાં હોય તેને ાારંગી કુળનાં વાદ્ય કહી શકાય. આ વર્ગનાં વાદ્યોમાં રાવણહથ્થો, સુરીન્દો અને સારંગી ો ત્રણેનો સમાવેશ કહી શકીએ. સુરીન્દો પશ્ચિમોત્તર ભારતમાં વિશેષ પ્રચલિત છે. સરોઝ ાથવા ઘોચક નામનું બલુચિસ્તાનનું વાદ્ય પણ સુરીન્દાના વર્ગનું છે. સિંધમાં આ વાદ્યને ાુરન્દો, રાજસ્થાન-ગુજરાતમાં, પંજાબમાં સુરીન્દા કહેવામાં આવે છે.

આ વાદ્યનો પહેલો બાજતાર, 'સાં'માં, વચ્ચેની તાંત 'સા'માં અને સૌથી નીચેનો ાાતુની તાર 'પ'માં મેળવવામાં આવે છે. સુરીન્દો મુખ્યત્વે સિંધના માગણિયાર, ચારણ ાને લંગાનું વાદ્ય છે. બોરે પૃ. ૫ પર ગુજરાતની એક સુરીન્દાવાદકની કથાઓ અંશ આપ્યો ો તે પ્રમાણે બીજલ નામના ચારણે સુરીન્દો વગાડીને જૂનાગઢના રાજા ખંધારને ખુશ કર્યો. ાંધારે વાદકને માગવાનું કહ્યું ત્યારે ચારણે માથું માગી લીધું ને વાદનથી ખુશ થયેલા ખંધારે ાાથું ઉતારી આપ્યું.

મણિપુર, ત્રિપુરા, બંગાળ, આસામ વગેરે પૂર્વ ભારત, મધ્યભારત, કાશ્મીર ાગેરેમાં પણ સુરીન્દો પ્રચલિત છે. પ્રદેશભેદે આકાર અને નામમાં તફાવત હોય છે. ાુરીન્દો મૂળ ક્યાંનું વાદ્ય છે, તેનો નિર્ણય કરવાનું મુશ્કેલ છે કેમ કે પંજાબ, રાજસ્થાન, ાિંધ, બલુચીસ્તાન, અફઘાનીસ્તાન, ઈરાનનો પૂર્વભાગ વગેરે સ્થળે આ વાદ્ય પ્રચલિત

છે. કર્ટ સેરસ જણાવે છે (પૃ. ૧૭) કે આ પ્રકારની સારંગી અમનો ઉછેર કરતા મધ્ય એશિયામાં જન્મી છે. કઝાખ કોબીઝ, ઉત્તર-પશ્ચિમ ઉઝબેગીસ્તાન પ્રદેશના કોબુઝ અને કિરગિઝ કિયાક નામનાં વાદ્યો સુરીન્દા વર્ગના છે. એના આકાર, કદ વગેરેમાં કેટલોક તફાવત હોય છે. સ્વ. શ્રી હરકાંત શુક્લ ઉચિત જ કહે છે (લોક ગુર્જરી, અંક : ૪, પૃ. ૧૪) 'ગુજરાત એ બહુધા દરિયાકાંઠાનો પ્રદેશ હોવાથી અને પશ્ચિમ હિંદનું પ્રાચીન કાળમાં નાકું હોવાથી અનેક જાતિઓ અને જૂથોએ આ દેશમાંથી જ નહીં, પણ મધ્ય એશિયામાંથી આવીને પ્રાચીન કાળમાં અહીં વસવાટ કરેલો છે. એટલું જ નહીં, પણ તેઓ પોતાની સાથે લોકસંગીતની સુરાવલિઓ પણ લાવ્યા છે. પરિણામે પ્રાચીન લોકસંગીતનો અભ્યાસ કરવામાં આવે તો જણાય છે કે આ લોકવાજિંત્રો અને લોકસંગીતનું જે સ્વરસપ્તક છે તે શિષ્ટ સંગીતના સ્વરસપ્તક કરતાં કેટલુંક જુદું પડે છે અને તેના કેટલાક રાગો અને સ્વરાવલિઓ તો મધ્ય એશિયાના લોકસંગીતને સવિશેષ મળતા આવે છે. કોકેસસની આજુબાજુના પ્રદેશો તથા ઈરાક, અરબસ્તાન, ઈરાન અને સિંધ વગેરે દેશોમાંથી ઊતરી આવેલી કેટલીક જાતિઓ પોતાની સાથે સંગીતના સ્વરો અને સંસ્કારો ગુજરાતનાં લોકસંગીતમાં ઠીકઠીક જોવામાં આવે છે. આ સંગીતને અનુરૂપ એવાં, આપણી પાસે જે પ્રાચીન લોકવાજિંત્રો છે તે બધાં આજે પણ પ્રચલિત છે.'

સુષિર વાદ્યો :

ભારતીય લોકસંગીતનાં સુષિરવાદ્યોમાં પ્રમુખ વાંસળી અને શહનાઈ છે. અને આ બન્ને વાદ્યો ધર્મશ્રદ્ધા સાથે સંકળાયેલાં છે. વાંસળી ભગવાન શ્રીકૃષ્ણનું વાદ્ય છે અને શહનાઈ માંગલિક પ્રસંગે વગાડાતું વાદ્ય છે. ગુજરાતમાં આ કુળનાં લોકવાદ્યોમાં વાંસળી અને શહનાઈ ઉપરાંત પાવો, મદારીનું બીન, મોરલી, ભૂંગળ અને શંખનો તથા ગુજરાતના આદિવાસીઓમાં પ્રચલિત સુષિર વાદ્યોમાં તાડપુ, ડોબર, નરહિલો વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. આ વાદ્યોની વિગત નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) વાંસળી :

વાંસળી, બંસી, વેણુ, બંસરી, મુરલી એવા વિવિધ નામે ઓળખાતું અને વિવિધ મધ્યકાલીન સાહિત્યકૃતિઓમાં ઉલ્લેખાતું આ વાદ્ય પણ ભારતીય લોકસંગીત અને આધુનિક ભારતીય શિષ્ટસંગીતનું પ્રચલિત, રચનાની દૃષ્ટિએ સરળ અને અલ્પતમ સામગ્રીનો ઉપયોગ કરતું સુષિર વાદ્ય છે. એ મુખ્યત્વે વાંસમાંથી બનાવવામાં આવે છે અને તેમાં છ કે તેથી વત્તાઓછા છિદ્રો હોય છે. છિદ્રને કારણે વાંસળીમાં ફૂંકાતી હવાના અંદરના સ્તંભમાં વધઘટ થાય છે ને તેને આધારે સ્વરને નીચો કે ઊંચો લાવી શકાય છે. વાંસળી ઊભી તથા આડી એમ બે પ્રકારની હોય છે. આધુનિક વાંસળી ધાતુની પણ હોય છે.

(૨) પાવો :

વાંસળી કરતાં પ્રમાણમાં જાડા અને ટૂંકા કદના વાંસના ટુકડામાંથી ત્રણચાર છિદ્રો કે ઉપયોગમાં લેવાતા વાદ્યને પાવો કહે છે. પાવો વાંસળી વર્ગનાં વિવિધ વાદ્યોમાં

એતદ્

શુદ્ધ એવું લોકવાદ્ય છે અને એનો મર્યાદિત સુરાવલિ માટે જ થઈ શકતો હોઈ તે શિષ્ટ સંગીતમાં ઉપયોગમાં લેવાતો નથી.

પાવાની જાત અને પ્રકારમાં પણ વૈવિધ્ય છે. જોડિયા-પાવામાં એક સાથે બે પાવા હોય છે અને બન્નેમાં મોં વાટે એક સાથે જ ફૂંક મારવામાં આવે છે અને એક પાવામાંથી સતત એક જ સ્વર વાગતો રાખી બીજા પાવાના છિદ્રોને બંધ કરવા ખોલવાની ક્રિયા કરવાથી ષડજ જાળવીને બીજા ત્રણચાર સ્વરની સુરાવલિઓ ફેલાવી શકાય છે. મેળામાં બાળકોના માટે મળતા પાવાની એક ત્રીજી વિશિષ્ટ જાત પણ પ્રચારમાં છે. આ પ્રકારમાં ઉપરનાં છિદ્રો પર આંગળી મૂકવાની હોતી નથી પરંતુ અંદર ઉપર નીચે જઈ શકે એવો દટ્ટો રાખી એ દટ્ટાને જોડેલી સળી જે બીજા સૌથી નીચેના છિદ્રમાં હોય તેને ઉપર નીચે ખેંચવાથી પાવાના છિદ્રો ખોલી શકાય છે. બંધ કરી શકાય છે. સામાન્ય રીતે સુષિરવાદ્યમાં મીંડ લઈ શકાતો નથી. પરંતુ આ પ્રકારની રચનાને કારણે ઘસીટ-મીંડ આ સાદા સુષિર વાદ્યમાં પણ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૩) મોરલી :

મોરલી બે પોલી ભૂંગળીઓની બનેલી હોય છે. એની વચ્ચે ઊમંચો પોલાણનો ભાગ હોય છે. અને એકીસાથે બેત્રણ સંવાદી સ્વરો વગાડી શકાય છે. આ સ્વરોનો સંવાદ એટલો બધો જોરદાર હોય છે કે એના અવાજથી સર્પને પણ વશ કરી શકાય એવી માન્યતા છે. દક્ષિણમાં એને પુંગી કહે છે. બીન કે મોરલી નામનું વાદ્ય મદારી દ્વારા વગાડવામાં આવે છે.

(૪) ભૂંગળ :

ભૂંગળ પિત્તળની લાંબી ભૂંગળીની બનાવેલી હોય છે અને એનો મોઢામાં ફૂંક મારવાનો ભાગ સાંકડો અને છેવાડાનો ભાગ શહનાઈની જેમ ગોળાકાર હોય છે. ખાસ કરીને ભવાઈ વખતે આ વાદ્ય વાગે છે. ઉત્કટતા વધારતો-ઘટાડતો ધ્વનિ પેદા કરે છે. આ એક પ્રકારે તો પિપૂડી અને છિદ્રો વગરની લાંબી શહનાઈ છે એમ કહી શકાય. પ્રત્યેક સમાજમાં ખાસ કરીને ઈન્ડોયુરોપિયન જેવી પશુપાલક પ્રજામાં પ્રાણીના શીંગડાને ફૂંક મારીને વગાડવામાં આવતા હતા. યુદ્ધમાં જુસ્સો જગાવવા માટે આવું શીંગડું વગાડવામાં આવતું તેને રણશીંગુ ફૂંક્યું એમ કહેવાય છે. ગરબા જેવા ધર્મગીત નૃત્યમાં પણ શીંગડું વગાડાતું તે 'શિંગડું વાગ્યું રે...' જેવા ગીતમાં મળતાં સંદર્ભોમાં જોઈ શકાય છે. કોઈનું ધ્યાન દોરવા માટે કરાતા મોટા યાંત્રિક ધ્વનિને અને સાધનને અંગ્રેજીમાં 'હૉર્ન' કહેવામાં આવે છે. એ શબ્દ પણ શીંગડાનો ધ્વનિ પેદા કરવા માટે જે પ્રાચીન કાળે ઉપયોગ થતો હતો તે સિદ્ધ કરે છે. તે વગાડવાની ક્રિયાને પણ 'બ્લો' ફૂંકવું એ રીતે દર્શાવાય છે. ભેરી વગેરે વાદ્યો પણ આ પ્રકારનાં છે જેનો ઉપયોગ યુદ્ધ પ્રસંગે થતો તે 'રણભેરી' જેવા શબ્દપ્રયોગ સિદ્ધ કરે છે.

(૫) શહનાઈ :

ભારતીય લોકસંગીતનું આ બહુ પ્રચલિત અને માંગલિક મનાતું સુષિર વાદ્ય છે. એને પિપુડી તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે અને તે વિવિધ પ્રકારની હોય છે.

આદિવાસીનાં સુષિર વાદ્યો

આદિવાસીઓનાં સુષિરવાદ્યોમાં વાંસળી અને એ વર્ગના તાડપુ, ડોબર, નરહિલો વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. વનવાસીનાં આવાં વાદ્યો મુખ્યત્વે વાંસ અને તાડી-નાળિયેરનાં લાકડાનાં અને તુંબડા-કાછલી વગેરેનાં બનેલાં હોય છે. સામાન્ય રીતે વાંસળી-પાવો વગેરે ઉપરના છેડાના વાંસના પાતળા બનાવેલા કે અર્ધ કાપેલા છેડાથી વગાડવામાં આવે છે. પરંતુ આદિવાસીઓ વાંસળીને આડી રાખી વચ્ચેના છિદ્રથી પણ વગાડે છે. એમનાં મોટાભાગનાં આવાં વાદ્યો નૃત્યના સહાયક હોય છે. તાડપુ મોટી દૂધીના તુંબડામાંથી બને છે ને એમાંથી બે ભૂંગળીઓ પસાર કરવામાં આવે છે. જેમાં એક ભૂંગળી મુખ્ય એક જ સૂર આપે છે અને બીજી ભૂંગળીના આધારે બીજાસ્વરો વગાડાય છે. આ ભૂંગળીઓના નીચેના છેડે તાડપત્રોની પટ્ટીઓ વીંટીને ભૂંગળું બનાવવામાં આવે છે ને તેથી તેનો અવાજ મોટો થાય છે. તાડપત્રનું અપરનામ ડોબરું પણ છે. નરહિલો વાંસના બન્ને છેડે તાડપત્રની પટ્ટીઓના ભૂંગળાવાળું વાદ્ય છે અને તેમાં ચાર છિદ્રોથી પાંચ સ્વર વાગે છે.

તાલવાદ્યો :

તાલવાદ્યોના મુખ્ય બે પ્રકાર છે : અવનદ્ધવાદ્ય અને ઘનવાદ્ય. અવનદ્ધવાદ્ય એટલે ચામડાથી મઢેલાં વાદ્યો અને ઘન એટલે લાકડાની પટ્ટી કે ધાતુઓ ટકરાવીને ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવામાં આવે છે તેવાં વાદ્યો. મૃદંગ, તબલા, ઢોલક, ખંજરી, નગારું, ડમરુ વગેરે અવનદ્ધ વાદ્યો છે જ્યારે ઝાંઝ, કરતાલ, મંજીરા, ઘંટ વગેરે ઘનવાદ્ય છે. ગુજરાતના લોકસંગીતના ઘનવાદ્યોમાં મુખ્ય ઢોલ, ડમરુ, તબલા, નગારું, ત્રાંસા, ઘટ-માણ, ખંજરી, ડફ-ડબલું વગેરે છે. આ પ્રકારના આદિવાસીઓનાં વાદ્યોમાં તુર, ફૂંકી માદોલ, ઢાકો, ઢુનક વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

(૧) ઢોલ :

ઢોલ પોલા નળાકાર લાકડાને બન્ને બાજુએ ચામડાથી મઢીને બનાવવામાં આવે છે અને એનું એક બાજુનું ચામડું ઊંચા સ્વર માટે ચુસ્ત અને બીજા છેડાનું ચામડું નીચા સ્વર માટે ઓછું ચુસ્ત રાખીને હથેળી કે દાંડીથી વગાડવામાં આવે છે. લોકસંગીત સવિશેષ નૃત્ય સાથે સંકળાયેલું છે અને ઢોલ આથી જ તો ગુજરાત કે ભારતના જ નહીં થોડા આકાર ભેદે વિશ્વની બધી જ પ્રજાઓમાં પ્રચલિત એવું તાલવાદ્ય છે. શહનાઈની જેમ આ વાદ્યને પણ માંગલિક માનવામાં આવે છે. ઢોલમાંથી કાળક્રમે ઢોલક, મૃદંગ, પખવાજ અને તબલાં જેવાં અન્ય વાદ્યો વિકસ્યાં છે.

(૨) ડમરુ :

ડમરુ, ડાકલુ, ડુગડુગી એવા પ્રકાર ભેદ ધરાવતા આ લોકવાદ્યને મીથથી ભગવાન

એતદ્

શંકર સાથે જોડવામાં આવ્યું છે. ગજાસુરનો નાશ કરવા માટે ભગવાન શંકરે તાંડવનૃત્ય કર્યું ત્યારે ડમરુ વગાડ્યું. અને જે અર્થ આજ શબ્દમાંથી નિષ્પન્ન કરી શકીએ છીએ તેના બોલ પણ ડમરુમાંથી નિષ્પન્ન થયા એમ માનવામાં આવે છે.

ડમરુ અને આ વર્ગનાં વાદ્યો નાના ગોળાકારને વચ્ચેથી પકડી શકાય એવો સાંકડો બનાવી તેની બે બાજુ ચામડું મઢીને બનાવવામાં આવે છે. એની મધ્યમાં દોરીઓ બાંધી હોય છે, એના છેડે ગાંઠ હોય છે અથવા કોઈ પદાર્થ ચોપડવામાં આવે છે. અંગૂઠા અને પહેલી આંગળીની પકડમાં ડમરુનો વચ્ચેનો સાંકડો ભાગ પકડી કાંઠાથી એને ઘુમાવવાથી વચ્ચેની દોરીઓની ગાંઠ ડમરુની બે બાજુની સપાટી પર અથડાય છે અને ધ્વનિ પેદા થાય છે. ડમરુના વર્ગમાં ડાકલું આવે છે જેનો ઉપયોગ ભૂવાઓ ધૂણતા કરે છે અને માતાના છંદ ગાતી વખતે તેને દોરીને બદલે પાતળી દાંડીથી વગાડવામાં આવે છે. બાળકોનાં રમકડાં માટે ગોળ માટીની વર્તુળની પટ્ટીને કાગળથી મઢવામાં આવે છે તેને ડુગડુગી કહેવામાં આવે છે. ડમરુની પટ્ટીઓ પર દબાણનો વધારો કરવાથી અને વિશિષ્ટ લયથી કાંડાના બળે ઘુમાવવાથી વિવિધ પ્રકારના ધ્વનિઓ નિષ્પન્ન થાય છે તેનાં નિશ્ચિત સંખ્યાના એકમોના આવર્તનથી તાલ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૩) તબલા :

તબલા મૃદંગના બે ભાગને જુદા પાડીને અમીરખુશરુએ વિકસાવેલું તાલવાદ્ય મનાય છે અને તે છે શિષ્ટ વર્ગનું પરંતુ ખાસ ભજન, ગરબા વગેરેમાં એનો ઉપયોગ થતો હોઈ લોકવાદ્ય તરીકે પણ પ્રચલનમાં છે.

(૪) નગારું :

નગારું અર્ધ ગોળાકારને ઉપરની વર્તુળાકાર સપાટીએ ચામડાથી મઢીને દાંડીથી વગાડાતું વાદ્ય છે. આનો ઉપયોગ શહનાઈ સાથે, સવારી સાથે અને દેવમંદિરની આરતીમાં થાય છે.

(૫) ત્રાંસા :

નગારાનું તળ છીછરું હોય તો એ વાદ્ય તીક્ષ્ણ સ્વર આપે છે અને એને ત્રાંસુ કહેવામાં આવે છે. નગારું જમીન પર ટેકવીને વગાડાય છે જ્યારે સભા-સરઘસમાં વાદકને ગળામાં પહેરીને ચાલતાં-ચાલતાં કે ઊભા ઊભા આવું વાદ્ય વગાડવું હોય ત્યારે ત્રાંસુ ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. ત્રાંસુ પણ પાતળી સળી જેવી દાંડીથી વાગે છે.

(૬) ખંજરી :

વર્તુળાકાર પહોળી પટ્ટીની એક બાજુ ચામડું મઢીને તેની પટ્ટીઓમાં પણ રણકતી નાની રકાબીઓ મૂકી હોય અને હાથથી ચામડાની સપાટી પર આઘાત કરતાં તે ચામડાની સપાટીમાંથી અને પટ્ટી વચ્ચેની ધાતુની પતરી કે નાની વર્તુળાકાર રકાબીમાંથી ધ્વનિ પ્રગટ થાય છે તે વાદ્યને ખંજરી કહેવામાં આવે છે. લોકગીત, ભજન વગેરેમાં આ વાદ્ય પ્રયોજાય છે. નાનાં બાળકનાં રમકડાં તરીકે પણ તેનો ઉપયોગ થતો હોય છે. હથેળીથી થાપ

મારવાની સાથે જ આંગળીઓથી આઘાત આપીને ધ્વનિ એકમોના આવર્તને તાલ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૭) ડફ :

ખંજરી કરતાં મોટા વર્તુળાકારને એક બાજુથી મઢીને વગાડવામા ઉપયોગમા લેવાય છે તેને ડફ કહેવામાં આવે છે. મુખ્યત્વે રાજસ્થાનનું આ વાદ્ય છે અને હોળીના દિવસોમા ગીત-નૃત્યાદિમાં ડફ કે ડફલીનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

(૮) ડબલું :

ખંજરીથી મોટું અને ડફથી નાનું આ વાદ્ય છે અને સાબરકાંઠામાં એક ગામથી બીજા ગામ સદેશો પહોંચાડતા ધ્વનિસંકેતો માટે એનો ઉપયોગ થાય છે. સાબરકાંઠાના ડબલાવાદકની રૂબરૂ મુલાકાત અને વાદન આ લખનારે ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીના ઓડિયો યુનિટમાં ધ્વનિમુદ્રિત કરીને રાખ્યા છે.

ગુજરાતના ડુંગરી ભીલોમાં ચર્મવાદ્યોમાં ઢોલ, માંદળી ઢોલ, જાનવિયો (હોમરીનો ઢોલ), ઝોરી ઢોલ, હુહકાનો ઢોલ, ઢમસળિયો ઢોલ, દાંડિયાવાળો ઢોલ, હાજરીનો વાટી ઢોલ, સાંગમા આરતીની સાંગ, નાચવાની સાંગ, તંતુવાદ્યોમાં તંબૂરો, સારંગી, સુષિરવાદ્યોમાં હખ(શંખ), લગા (શહનાઈ), વાંસળી, કોરાયુ, ઘનવાદ્યોમાં ઝાલર, તાળિયા એટલે કે મંજીરા, ઘૂઘરી વગેરેની સચિત્ર વિગત તેમના પુસ્તક 'ખેડબ્રહ્મા' તાલુકાના ડુંગરી ભીલ આદિવાસી ૧૯૯૨ પૃ. ૪૪ થી ૫૫ પર આપી છે.

લોકસંગીતના ઘનવાદ્યોમા મંજીરા, ઝાંઝ, કરતાલ, ચકરડી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. મંજીરા ભજનનુ સહાયક વાદ્ય છે. એ રીતે ઝાંઝ અને કરતાલ પણ ભક્તિસંગીતના અંગરૂપ છે. ચકરડીમાં બે લાકડાના ઉપસાવેલા ગોળાકાર નાના ટુકડાઓના છેડે નાની નાની ઘુઘરીઓ બાંધવામાં આવે છે. ડાબા હાથથી વચલી બે આંગળીઓ વચ્ચે બે ચકરીઓ રાખીને જમણા હાથથી તે વગાડવામાં આવે છે. આફ્રિકામાં અને એ પછી આધુનિક સંગીતમાં મોતી પરોવેલા નાળિયેરનો જે ઉપયોગ થાય છે, તેવો આ પ્રકાર છે.

ટૉની મોરીસન : બ્લેક અમેરિકન સાહિત્યના ઉદ્‌ગાતા

ડૉ. ભારતી અશોક પરીખ

સાહિત્યની સતત સાધનાના પરિપાક રૂપે જ્યારે ટૉની મોરીસનને ૬ઠ્ઠી સપ્ટેંબર, ૧૯૯૩ના રોજ સ્વીડીશ ઍકેડમીએ નૉબેલ પારિતોષિક એનાયત કરવાનું જાહેર કર્યું ત્યારે અત્યંત આનંદ, ગર્વ અને કૃતકૃત્યતાની લાગણી અનુભવી. આ બહુમાન શ્યામ વર્ણની સ્ત્રીલેખિકાને મળ્યું જેની સાહિત્યિક યાત્રા એક લહાવો છે:

ટૉની મોરીસન છે તેમનું ઉપનામ, જેઓ ઈ.સ. ૧૯૩૧માં લોરેઈન, ઓહાયોમાં જન્મ્યા ચૉલે ઍન્થની વૉફોર્ડ નામે. તેમણે અમેરિકાની હોવાર્ડ યુનિવર્સિટીમાંથી બી.એ.ની તથા કૉર્નેલ યુનિવર્સિટીમાંથી એમ.એ.ની ઉપાધિ પ્રાપ્ત કરી. ઘણાં વર્ષો સુધી અમેરિકાની જાણીતી પ્રકાશન સંસ્થા રૅન્ડમ હાઉસના મુખ્ય પ્રકાશક તરીકે કામ કરી અનેક નવોદિત શ્યામ સ્ત્રીઓની પ્રતિભાને પ્રકાશમાં લાવ્યા.

વર્તમાન અમેરિકન સાહિત્યના તે સહુથી પ્રખર, તેજસ્વી, દેદીપ્યમાન સાહિત્યકાર છે. તેમની પ્રતિભા, લેખન અને સાહિત્ય તથા તેમના ભાષાવૈભવનું ચિત્રણ, વર્ણન કે મીમાંસા કરવા એટલે સૂરજ સામે બાથ ભીડવા જેવું છે. છતાંય યત્કિંચિત્ પ્રયાસ કરું છું, એ દાવે કે એમની કૃતિઓ વાંચી છે, માણી છે, એના પર કામ કર્યું છે, આત્મસાત્ કરી છે.

ટૉની મોરીસને ઈ.સ. ૧૯૬૯માં તેમની પ્રથમ કૃતિ ધ બ્લ્યુઍસ્ટ આઈ પ્રકાશિત કરી. આ તેમજ બીજી બધી કૃતિઓને મોરીસન નવલકથા કરતાં 'નેરેટીવ' કહેવાનું વધુ યોગ્ય માને છે. ધ બ્લ્યુઍસ્ટ આઈ છે પિકોલા બ્રીડલવની, તેના નાનકડા શ્યામવર્ણના બહિષ્કૃત, તિરસ્કૃત કુટુંબની કરુણાન્તિકા. સ્ત્રી અને તે પણ કાળા વર્ણની, હબસી સ્ત્રીને માટે સ્વીકૃત સૌંદર્યની મીમાંસા ખૂબ અગત્યની. પરંતુ, શ્વેત સમાજના માપદંડ મુજબ સુંદરતાની વ્યાખ્યામાં કાળી સ્ત્રીના રૂપસૌંદર્યની ઝલક મળતી નથી. નાનકડી પિકોલાની

ખ્વાહિશ છે કે ઘરમાં તેનાં માતા-પિતા અને શાળામાં તેના મિત્રો તેને વહાલથી જુએ. તેને લાગે છે કે બધા જ તેનો તિરસ્કાર કરે છે, શાળામાં મિત્રો મજાક ઉડાવે છે, કારણ કે તે કાળી છે; ને તેથી જ કુરૂપ. આથી પિકોલા તેની પ્રેમની આકાંક્ષાનું પરિવર્તન કરે છે શર્લી ટૅમ્પલ – શ્વેત, સુંદર છોકરીનું પ્રતીક – જેવી ભૂરી આંખો મેળવવાની ઇચ્છામાં. દર રાત્રે તે ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરે છે કે તેની આંખો ખૂબ સુંદર, વાદળી ઝાંયની બની જાય.

બાળપણથી જ પિકોલાને તેની માતા પૉલીન ધુત્કારે છે. કાળી સ્ત્રી ચોતરફથી ભીંસ અનુભવી રહી હોય છે. તે દક્ષિણ પ્રદેશમાંથી ચોલી બ્રીડલવ સાથે પરણીને ઉત્તરમાં આવી હોય છે. ચોલી પાસે નોકરી નથી, પૈસા નથી, નથી રહેઠાણ માટે ઘર. તે દરરોજ પોલીનને મારે છે. આમ પિકોલાનું બાળપણ અભાવ, અછતમાં અને તિરસ્કારમાં વીતે છે. વળી પિકોલા જ્યારે તેની બે સખીઓ ક્લોડિયા અને ફ્રાઈડાને લઈને તેની મા જ્યાં કામ કરે છે તે શ્વેત માલિકના ખૂબ સુંદર નિવાસે જાય છે ત્યારે તે રસોડામાં કામ કરતી હોય છે. પિકોલા પોલીનના હાથમાંથી ગરમાગરમ વાનગી છટકતાં દાઝી જાય છે, તેને સાંત્વન આપવાને બદલે તેના ઘા પર મીઠું ભભરાવે છે, અને શ્વેત માલિકની ગુલાબી ગાલ, રેશમી, સોનેરી વાળવાળી પુત્રીને વહાલથી સમજાવે છે કે તે ફરીથી એ વાનગી બનાવી આપશે. પણ પિકોલાને દાઝી હોવા છતાં લાગણીથી સાંત્વન આપી શકતી નથી. આમ મિત્રોની હાજરીમાં પિકોલાનું ધરાર અપમાન તેના દુઃખ અને યાતનામાં વધારો કરે છે.

આ કથાનકમાં ચિત્રણ છે બહુમતી ધરાવતા શ્વેત સમાજમાં પ્રવર્તતી કાળા વર્ણના લોકો પ્રત્યેના તિરસ્કાર ને તેમાંથી નિપજતી હલબલાવી મૂકે તેવી અમાનુષી યંત્રણાનું. શ્વેત વર્ણના સુખી કુટુંબની વ્યાખ્યાને જ્યારે કાળા સમાજની પૉલીન જેવી યુવતીઓ સિનેમા, વાંચનમાળા અને બીજાં અનેક માધ્યમો દ્વારા આત્મસાત્ કરે છે ત્યારે કેટલી દુઃખદાયક પરિસ્થિતિ નિપજે છે તે મોરીસને ધ બ્લ્યુઍસ્ટ આઈમાં બતાવ્યું છે. બીજી તરફ શ્વેત બહુમતી સમાજમાં પિકોલાને સહુ કોઈ વ્યક્તિ તરીકે નહીં જોતાં માત્ર એક પોતાની કોઈ પણ વિશેષતા વિનાની ચીજની જેમ જુએ છે. ચૉલી બ્રીડલવના કુટુંબમાં પ્રેમની સદંતર ઊણપ છે. તે પિકોલાને ચાહે છે પરંતુ પોતાના રખડુ બાળપણને લીધે તેને નથી મળ્યાં માતાપિતા, ભાઈભાંડુના સ્નેહ કે વહાલ. તેને ખબર નથી કે પોતાની પ્રેમની, વાત્સલ્યની લાગણીને પિકોલા પ્રત્યે કેમ કરીને વ્યક્ત કરવી. અંતે એક એવી ક્ષણે તે પિકોલા સાથે સંભોગ કરીને દર્શાવે છે તેનું વાત્સલ્ય. આમ કાળા લોકોના જીવનની અનેકાનેક મર્યાદાઓ ને કારુણ્યમાંથી જન્મે છે ગ્રીક કરુણાન્તિકાથીય ઊંડી વ્યથાની કથા.

અંતે પિકોલા, જેને એક સમયે ક્લોડિયા અને ફ્રાઈડાએ આશ્રય આપેલો, પણ પછીથી તો તેમનો સાથ પણ તેને નથી મળતો. તેનો ભાઈ પણ તેની સાથે નથી, ".તાની હૂંફ નથી. આમ ચોતરફના અમાનુષી વલણથી પિકોલા ભાંગી પડે છે.

એતદ્

તેની ભૂરી આંખોની શોધ સિદ્ધિમાં બદલાઈ જાય છે, ત્યારે તેણે માનસિક સમતુલન ગુમાવી દીધું હોય છે. હવે તે સરી જાય છે સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં જ્યાં તે બધાની અતિશય વહાલી છે, કારણ કે તેની આંખો હવે સૌથી સુંદર ને સૌથી વધારે ભૂરી છે. આમ ગરીબાઈ, અર્ધભૂખમરો અને અતિ સામાન્ય સગવડોના પણ સદંતર અભાવથી પીડિત કાળા કુટુંબની પિકોલાને નથી જોતો શ્વેત સમાજ સન્માન, સહાનુભૂતિ ને સ્નેહથી, તો નથી વિચારતો કાળો સમાજ પોતાની જ એક કિશોરીની આ દાસ્તાનને ગુનાની લાગણીથી.

મૉરીસનની રસળતી ગદ્ય શૈલીમાં કથાનક ખીલે છે, સાથે કાળા લોકોના જીવનની અંતરિયાળ ભૂમિનાં અગણિત સ્તરોને પણ ખૂબ નજીકથી સ્પર્શે છે. આ કથાનકની ખૂબી એ છે કે તેને અનેક ભૂમિકાઓ પરથી વાંચી શકાય છે, ને તેમાં જ છે લેખિકાની અદ્‌ભુત હથોટી, ભાષાની સ્વર્ણિમ ઝલક, ભાવ ને વ્યથાની કવિતાની અનેક ભાવભાવના. મૉરીસન એક સિદ્ધહસ્ત કલાકાર છે, જે રોજબરોજની ભાષામાંથી નિષ્પન્ન કરે છે કાવ્યમય ભાષા, લાગણીનું અતલ ઊંડાણ, ચમત્કૃતિથી ભરેલ ભાષા પ્રયોગો.

ટૉની મોરીસનની દરેક કૃતિમાં છે નાવીન્ય. દરેકનું કથાવસ્તુ અલગ, ચરિત્ર ચિત્રણ ઊંડાણથી છલકતું, વાત છે દરેકમાં કાળા સમાજને કરવામાં આવેલ અન્યાયની સાથે તે સમાજની ખૂબીઓની, ખામીઓની. ખૂબ સાહજિકતાથી આ સમાજ પ્રત્યેની તેમની સ્નેહની ભાવના દર્શાવાઈ છે છતાં એ જીવનના તાણાવાણાને ગૂંથ્યા છે મૉરીસને જીવંતતાથી, જેની પાછળની તેમની જહેમત અથાગ છે.

તેમનાં અપ્રતિમ પાત્રો સદાને માટે સ્મૃતિમાં અંકિત થઈ જાય છે. તેમની બીજી કૃતિ સુલા (૧૯૭૪)ની નાયિકા છે સુલા. સૉંગ ઑફ ધ સોલોમનની (૧૯૭૭) પાયલૅટ, ટારબેબી (૧૯૮૧)ની જૅડ અને ઑન્ડાઈન, બિલવૅડ (૧૯૮૭)ની બિલવેડ, સુલાની સખી નૅલ, સુલાની માતામહ ઈવા, અને તેની માતા હન્ના : આ બધા મથે છે જીવનનાં વિવિધ પાસાંઓને સમજવા : પ્રેમ, મિત્રતા, સારું અને નરસું, સુંદરતા અને કદરૂપતા, જીવન અને મૃત્યુ, મૉરીસને નિરૂપ્યાં છે વિવિધ મનોમંથનો ને જેને તેઓ 'ક્લીશૅ -' 'Cliche' કહે છે. આ વિવિધ ભાવો ને પરિસ્થિતિઓ માનવીની દરેક નવી પેઢીને માટે પ્રશ્નાર્થ ચિહ્ન બને છે, ને તેમાંથી તેઓ શ્યામ સમાજ માટે નવનીતનું મંથન કરે છે.

તેમણે કહેલું કે ધ બ્લુઍસ્ટ આઈ અને સુલાનું સર્જન તો તેમણે એ માટે કરેલું કે તેમને એવી કૃતિઓ વાંચવી હતી કે જે તેમના પહેલાં કોઈએ સર્જી નહોતી. સ્ત્રીના બાળપણ ને કિશોર વયની મુગ્ધતા, તેની યુવાની, પ્રૌઢાવસ્થા ને વૃદ્ધાવસ્થાનાં રૂપોનો અદ્‌ભુત પરિસર જોવા મળે છે તેમની બધી કૃતિઓમાં. કાળા વર્ણના સ્ત્રીપુરુષોના સંબંધો, બહારના શ્વેત વર્ણના સમાજ સાથેના તેમના સંબંધો કરતાં સાવ અલગ તરાહના છે. ચોતરફથી આ કાળો સમાજ ભીંસ અનુભવી રહ્યો છે. પણ તેના અસ્તિત્વના સ્વીકાર માટે, તે જેવો છે તેવા જ પરિમાણમાં તેને જો કોઈ સ્વીકારી શકે તેમ હોય તો તે માત્ર કાળા વર્ણનો જ સમાજ. તેની જીવન પ્રત્યેની અભિમુખતા, સાતત્યને અનેક મુશ્કેલીઓ સામે ઝૂઝવાની જિજીવિષા આ બધું આકાર પામે છે, જીવંત બને છે સુલામાં.

સુલા છે મુગ્ધ કિશોરીઓ સુલા ને નેલની મૈત્રીની કથા, તેમના અન્યોન્યના અપરિમિત વિશ્વાસ અને કાળા સમાજમાં પ્રવર્તતી શુભ અને અશુભ તત્ત્વોની માન્યતાઓ ને તેની વચ્ચેના ગજગ્રાહની કથા. બહિષ્કૃત એવા કાળાવર્ગના સમાજને શ્વેતવર્ણોએ કરેલા ઘરાર અન્યાયનો અજંપો મોરીસનની બધી કૃતિઓમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે. આફ્રિકાનો તેમનો વારસો લોકકથાઓમાં, દંતકથાઓ ને વાર્તાઓમાં, કિંવદન્તીઓમાં, ગીતો ને જોડકણામાં, શુકન-અપશુકનનાં શાસ્ત્રોમાં, વિવિધ પ્રતીકોમાં ને તેમની અજીબોગરીબ 'કૉસ્મોલૉજી'માં સાહજિકતા ને રસાળતાથી છતો થાય છે.

સુલાની માતામહ ઈવાનું પાત્ર ગરિમાથી સભર છે. પતિએ તરછોડી દેતાં બાળકોને પોતાને સ્વાભિમાનપૂર્વક ટકાવી રાખવા આદરે છે અનન્ય યત્ન. રેલવે ટ્રેઈનના પાટા ઉપર જઈને તે પોતાનો એક પગ કપાઈ જવા દે છે, પછીથી પાછી ફરે છે તેની નાનકડી કાળા લોકોની વસાહત મૅડેલિયનમાં એક વિજેતાની અદાથી. આમ કરવાથી તેને મળે છે વીમાની રકમ, સાથે સાથે સ્મૃતિમાં અંકિત થઈ જાય છે સ્વ ઉપર નિર્ભર રહેનારી, સતત પ્રયત્નશીલ કાળી સ્ત્રી ઈવાનું દમામદાર વ્યક્તિત્વ. તેના વ્યક્તિત્વનું ઓજસ્ ભલભલાને આંજી નાંખે એવું છે, માત્ર નથી અંજાતી તેની દૌહિત્રી સુલા.

સુલા ને નેલ સાથે રમે છે, ભણે છે, દિવાસ્વપ્નોમાં રાચે છે. બંનેના પિતા કુટુંબમાં પુત્રીઓની સાથે સતત સહવાસમાં નથી. કારણ કે સુલાના પિતા મૃત્યુ પામ્યા હોય છે, ને નેલના પિતા કામ કરે છે એક સ્ટીમર પર બબરચીનું. તેના ઘરમાં છે તેની માતાનું સામ્રાજ્ય. તે છે એક સુઘરેલી કાળી સ્ત્રી ને તેના ઉપર મૉરીસને છાંટણા છાંટ્યા છે કટાક્ષના. તે આગ્રહી છે અત્યંત શિસ્ત ને સુઘડતાની. જ્યારે હન્ના, સુલાની માતા છે જે બધું જ ચલાવી લેનારી, આમ નૅલ અને સુલા એકબીજાના પૂરક બની જાય છે. મૅડેલિયનના વિવિધ સ્થાન ને પાત્રો સાથે શ્યામવર્ણની સુલાને નૅલના આનંદ, આઘાત, નટખટ મસ્તી ને ગંભીર નિર્ણયો ખૂબ તાદૃશ રીતે મૉરીસને આલેખ્યા છે.

ઈવાના અનેક બારીબારણાં ને સીડીઓવાળા, ભુલભુલામણી જેવા મોટા મકાનમાં શરૂઆતમાં સામ્રાજ્ય છે ઈવાનું. કંઈ કેટલાય ભાડૂઆતો આવે છે, રહે છે ને બદલાય છે. તેમાં ઈવાનો પુત્ર યુદ્ધમાંથી પાછો આવે છે તેના ભીરૂપણા અને પુરુષાતનહીન વ્યક્તિત્વ પર ઈવાને નફરત છે ને તેના મૃત્યુને ઈવા ઠંડે કલેજે આવકારે છે. સુલાની માતા હન્ના 'ડ્રીમ બુક' વાંચે છે, પોતાના સ્વપ્નાની આગાહી જોવા, માદીકરી બંને જાણે છે કે હન્નાના લગ્નના પોષાકવાળું સ્વપ્ન એટલે તેના આવી રહેલા મૃત્યુની આગાહી. છતાંય કોણ જાણે કેમ બંનેમાંથી કોઈનેય અંદેશો જલદી નથી આવી શકતો. સેક્સ વિશે હન્નાના ખ્યાલો તદ્દન ભિન્ન છે, પરંપરાગત સ્ત્રીઓના વિચારો કરતાં તો. તે છે એકદમ જુદી જ તરાહની સ્ત્રી. તદ્દન માસૂમ છે હન્ના, ને ગમે તેની સાથે તે સંબંધ બાંધી શકે છે. ઈવાને તે માટે કોઈ આભડછેટ નથી. પણ જ્યારે હન્ના તેની સખી સાથે વાત કરતાં બોલી જાય છે કે : તેને સુલા છે પણ તેને હન્ના વહાલ નથી કરી શકતી. આ વાક્ય સુલાના કાને પડતાં જ સુલા

એતદ્

તેની મા સામે મૌન રહીને બંડ પોકારે છે.

વળી જ્યારે ખૂબ દારુણ ને કરુણ રીતે હન્ના દાઝી જાય છે ને ઈવા જાણે છે છતાં તે પોતાની પુત્રીને બચાવી નથી લેતી ત્યારે ફરીથી સુલા ઈવા સામે બંડ પોકારે છે ને બને છે ઈવાથી પણ સવાઈ નાયિકા. ને જે ઈવા ઘોડીને આધારે પોતાના અનેક બારીઓવાળા ખંડમાં બેઠા બેઠા આખા ઘરની ચહલપહલ ઉપર નજર રાખતી હતી, જેને પોતાના પતિએ ત્યજી દીધાનું દુઃખ ચણચણતું રહ્યું તેના કરતાંય સવિશેષ તિરસ્કાર તેની શોક્યના બેહૂદા શહેરી હાસ્ય પર હતો. ને આવા પતિ તરફના તીવ્રતર તિરસ્કારને દિલમાં જ્વલંત રાખીને ઈવા જીવતી રહી. અનેક દુઃખો, અભાવો, ગરીબાઈ ને રોગના આક્રમણને તેણે હંફાવ્યા. છતાં અંતે જે કાળા લોકોના સમાજમાં લગભગ અશક્ય એવું પગલું સુલાએ ભર્યું ને તે એ કે આવી મગરૂર નાયિકા ઈવાને સુલા વૃદ્ધાવસ્થામાં ઘરડાંઘરમાં મૂકી આવે છે.

સુલાને શોધ છે સાચા પ્રેમની. તે અમેરિકાનાં બધાં મહાનગરોમાં ફરે છે, કૉલેજમાં ભણે છે, પણ તેની શોધ કદીય પૂર્ણ નથી થતી. જ્યાં જુઓ ત્યાં બધે જ પુરુષો આપે છે પૈસા, પ્યાર નહીં. આમ તેની પ્રેમની ખોજ તેની મૅડેલિયનની નાનકડી વસાહતની બહાર બધે જ મૃગજળ સમી નીવડે છે. એ નૅલ પાસે આવે છે, નેલ પરણી ગઈ છે, પણ સુલા તેના પતિ સાથે પ્રેમમાં પડીને તેની સાથે સંબંધ બાંધે છે જે ક્ષણજીવી નીવડે છે ને તેની ખોજ નથી પૂરી થતી. ફરીથી જ્યારે સુલા શહેરી લેબાસમાં મૅડેલિયનમાં પગ મૂકે છે તે પહેલાં આ કાળા વર્ણના લોકોની વસાહતમાં દેકારો મચી જાય છે. કારણ; અસંખ્ય પક્ષીઓ એકાએક ઢગલાબંધ મરી જાય છે. બધા લોકોને લાગે છે કે ચોક્કસ કંઈ અનિષ્ટ બનવાનું છે. માત્ર નૅલને લાગે છે કે હવે ફરીથી જીવનમાં કંઈક ખુશાલી આવશે. સુલાની હાજરી માત્ર પૂરતી છે જ્યારે નૅલને પોતાપણાની પ્રતીતિ થાય છે. સુલાને નથી કોઈ મહત્ત્વાકાંક્ષા, સારા દેખાવાની વૃત્તિ, અદેખાઈ કે હરીફાઈ. આમ સુલા માનવીય ગુણોથી સભર છે પણ ઔપચારિકતા નથી તેના વ્યક્તિત્વમાં. ઈવાના ભવ્ય રહેઠાણમાં અંતે રહે છે સુલા ને ઈવાનના પલંગ ઉપર પોઢે છે સુલા તેના પ્રેમી સાથે. જીવનના અનેક અનુભવો ને ભૂતકાળના અપરાધને વાગોળતી. આમ સુલા છે કાળી અમેરિકન સ્ત્રીની કથા જે બંડખોર છે, ને કાળી સ્ત્રીઓની જિજીવિષા ને મનોબળનો આલેખ. તેમની અંતઃસ્ફુરણા, માન્યતા ને શુકન અપશુકનના શાસ્ત્રનુંય તેમાં અદ્ભુત અંકન છે.

સુલામાં કટાક્ષ છે, વક્રોક્તિ છે અનેક સ્તર પર. પહેલા વિશ્વયુદ્ધમાં લડીને આવતા કાળા પુરુષના પુરુષાતન પર થયેલા તીવ્ર આઘાત પર. અથાગ પરિશ્રમ કરીને ખેડેલી ખડકાળ ભૂમિ વચનબદ્ધ હોવા છતાં શ્વેત માલિક તેના કાળા ગુલામને નથી આપતો, ને તેને છેતરે છે; પહાડ પર થોડી જમીન આપીને કહે છે : ત્યાં તું તારી વસાહત ઊભી કર, કારણ તું સ્વર્ગથી ને દેવોથી ઊંચે ઉપર-રહેવાથી વધુ નજીક રહીશ. તો કુદરતની આડેધડ અવહેલના જે શ્વેત સમાજની રસમ છે તેની પર પણ તીવ્ર કટાક્ષ છે. મૅડેલિયનમાં હતું

વિવિધ વૃક્ષરાજિનું પ્રાચુર્ય, પણ શ્વેત સમાજે નિર્ણય કર્યો હતો કે મૅડેલિયનમાં બનાવવું છે ગોલ્ફનું વિશાળ મેદાન, તેથી આ સઘળાં વૃક્ષોને ધરાશાયી કરવાનું નિશ્ચિત છે. શ્વેત સમાજે કરેલી અશ્વેતો સાથેની અજીબોગરીબ છેતરપિંડી, છેતરામણી પર કટાક્ષ છે. વળી કટાક્ષ છે તેમની ગરીબી, નિરક્ષરતા, ભોળપણ વિ.ને લીધે શ્વેત સમાજે આ કાળા લોકોને હરહંમેશ ગુલામ રાખવાની, તેમનું ગુલામી માનસ કાયમ બનાવી રાખવાની વિવિધ તરકીબો ને રસમો પર નામકરણની પણ ખૂબ ઠેકડી ઉડાવી છે મોરીસને અને મૅડેલિયનમાં એક માજી અશ્વેત સૈનિક ઉજવે છે 'સ્યુસાઈડ ડે' ! આમ કટાક્ષ છે શ્વેત અમેરિકાની સામાજિક રસમો પર જ્યાં કેટકેટલા 'ડે' ઉજવાય છે. કેટકેટલી વાર કાળા પુરુષોને અન્યાય થતો રહે છે, ત્યાં તેમને નથી મળતી રોજી, રોટીની કે ન્યાયની સમાન તકો. આવા બહુશ્રુત લેખિકાએ હૂબહૂ વર્ણન ને દર્શન કરાવ્યું છે કાળા સમાજનું જે વિષણ્ણ છે, વિક્ષુબ્ધ છે ને તેમાં ઊગતી કિશોરીઓની આકાંક્ષા, અભીપ્સાઓનું આલેખન છે સુલામાં.

સમૃદ્ધિ આવતાં કાળા પુરુષ કે સમાજ જો પોતાના સ્વજનોને ભૂલી જાય તો એ ભીંત ભૂલે છે, ને તે તો મોરીસનને જરાય માન્ય નથી. તમારું અંતરિયાળ કુટુંબ ને સમાજ, તેના મૂળની ભાળ એ તમારી સતત ઝૂઝવાની, ઝઝૂમવા માટેની શક્તિ છે. તેને ભૂલી જાઓ તો તમારું સાતત્ય ભયમાં છે. સ્વજનો પ્રત્યે પાષાણદિલ બનીને જીવી લો, શ્વેત સમાજના સ્વીકૃત માનદંડ પ્રમાણે ચાલો તો તે શ્યામ સમાજ સાથેની છલના છે. આ સઘળું બદલાવું જ જોઈએ, અને શરૂ થાય છે ખોજ, પોતાના પિતાના મૂળની ને વારસાની. એ માટે બળ ને દિશાસૂઝ મળે છે સૉંગ ઑફ ધ સોલોમન (૧૯૭૭)ના નાયક મિલ્કમૅનને તેની ફોઈ પાયલૅટ પાસેથી. આ નવલકથાને ઈ.સ. ૧૯૭૭માં ધ ન્યૂયૉર્ક ક્રિટિક્સ સર્કલ એવોર્ડ મળેલો છે. કાળી સ્ત્રીઓની વિવશતા, તેમને થતા પુરુષ પ્રધાન સમાજમાં અત્યાચાર અને માનસિક પરિતાપને વાચા આપે છે મૅકન ડેડ સિનિયરની પત્ની અને કાળા લોકોના એક માત્ર ડૉક્ટરની પુત્ર રૂથ ફૉસ્ટર મૅકન.

પાયલૅટ, જે સૉંગ ઑફ ધ સોલોમનનો પ્રાણ છે તે મૉરીસનનું એક અદ્ભુત પાત્ર છે. તે મોરીસનની કલ્પનાનું ઉડ્ડાન છે ને સ્ત્રીહૃદયના ઋજુ ભાવોનું સંધાન પણ છે. માનવીય ગુણોને પરિષ્કૃત કરતી આ સ્ત્રીનું શારીરિક ચિત્રણ પણ અચંબો પમાડે તેવું છે.

આ પહેલાં કોઈ નાયિકાનું પાત્રાંકન અજાયબી પમાડે તેટલી હદે અસાધારણ કોઈ લેખકે દોર્યું નથી. આ નવલકથામાં પણ મૂળ આફ્રિકાના વતની કાળા વર્ણના લોકોને જો પોતાનું નામ પણ રાખવા દેવાની છૂટ ન હોય તેવા અન્યાયી શ્વેત વર્ણના સમાજની નીતિ-રીતિ પર તીખો કટાક્ષ છે. પાયલૅટ નામ સૂચક છે. તેના જન્મતાંની સાથે જ, કે થોડી વાર પહેલાં જ તેની માતા મૃત્યુ પામે છે, પછી તે જન્મે છે. તેને નાભિ છે જ નહીં. પિતા પાયલૅટ અને તેના ભાઈ મૅકનને ઉછેરે છે, કુદરતને ખોળે. મૉન્તુર કાઉન્ટીમાં પણ પાઈલેટ કિશોરી થતાં પહેલાં તો તેના વત્સલ પિતા મૃત્યુ પામે છે, શ્વેત દુશ્મનની ગોળીથી, ખેતરમાં. પછી વધુ વાર પાયલૅટ જુએ છે તેના મૃત પિતાના ભૂતને. ખૂબ ક્રૂરતાથી કેટલાય ફૂટ

એતદ્

ઊંચે ઊછળીને પછી નીચે પડે છે પાયલૅટના પિતા. ભાઈબહેન સંતાઈ રહે છે એક કાળી નોકરાણી પાસે શ્વેત માલિકના ઘરમાં. પણ ત્યાં ગૂંગળામણ અનુભવતાં ભાઈબહેન છૂટી નીકળે છે. સાથે પાયલેટ તેના કાન વિંધાવે છે ને કાનમાં એક ડબ્બી લટકતી રહે છે. તેમાં રહસ્ય છે તેના નામનું, જેથી કદીય તેના વડદાદાના નામની માફક ઊલટસૂલટ ન થાય કે ખોવાય કે ભુલાય નહીં. આમ પાયલૅટ બાળપણથી જ બંડખોર છે, પણ સાચા કારણસર પછી તે ઊછરે છે તેના ભાઈ પાસે, ત્યારે આ ભાઈ ખૂબ લાગણીસભર ને પ્રેમથી ઊભરાતો હોય છે. તેને બેન ખૂબ વહાલી હોય છે.

પણ પછી વારંવાર ભાઈબેનને ખોજ હોય છે મૃત પિતાના શબની. તેમાં વળી અંતરાય આવે છે શ્વેત લોકોનો. તેમને બનાવવી હોય છે કબર ને શ્વેત પુરુષો ત્યાં શોધતા આવે છે અણદીઠ ખજાનો. ત્યાંથી મૅકન અને પાયલૅટ છૂટા પડી જાય છે, બંને વચ્ચે મતભેદ પણ રહે છે. મૅકનને મોહ હોય છે ખજાનાનો; પાયલૅટને જીવન ટકાવી રાખવાનો. એક ભૂગોળની ચોપડી ને બીજી મામૂલી લાગતી પણ પાયલૅટને મન અમૂલ્ય એવી ગણીગાંઠી ચીજો લઈને તે જીવન જીવવા ને ટકાવી રાખવા એકલા હાથે મથે છે. તેના અસાધારણ પરિવેશથી દરેક ઠેકાણે થોડા સમય પછી બધા લોકો તેનાથી ગભરાય છે કે અભિભૂત થાય છે, પણ તેને પોતાનામાંની એક વ્યક્તિ તરીકે ગણતા નથી. પ્રેમસંબંધ બંધાય છે, પણ સ્થાયી જીવન તેને મળતું નથી. મુશ્કેલીઓ ને વિવિધ પરિસ્થિતિઓનો સામનો તે એકલા હાથે કરે છે. વર્ષોના એકાકી જીવન પછી તે જન્મ આપે છે એક પુત્રીને, જેનું નામ છે રેબા. તેની આંખોમાં બાળપણની નિર્દોષતા નિતરે છે. થોડાં વર્ષોમાં તો રેબા યુવાન થાય છે ને તે પણ જન્મ આપે છે હેગર નામની બાળકીને. રેબાનો ઉછેર તો પાયલૅટ કરે છે, પણ હેગર મોટી થતાં પાયલૅટને રઢ લાગે છે પોતાનાં વર્ષો પહેલાં છૂટા પડી ગયેલા ભાઈને શોધવાની. આ કુટુંબ પણ સ્ત્રીપ્રધાન છે. ખૂબ લાડમાં હેગર ઊછરે છે. પુરુષો સાથેના સગપણ, સંબંધ ને મર્યાદાનો ખ્યાલ હેગરને સ્હેજ પણ નથી આવતો. તેની હરેક ખ્વાહિશ તેની માતામહ અને માતા પૂરી પાડે છે. અંતે કેટકેટલી શોધખોળને અંતે પાયલૅટ શિકાગોના સાઉથ સાઈડ નામના કસબામાં પહોંચે છે. ત્યાં તેને ભાળ મળે છે, મૅકનડેડની તેના વ્હાલસોયા ભાઈની. પણ વર્ષોનાં વહાણાં વીતી ગયા હોય છે. ને પહેલાંનો પ્રેમાળ ભાઈ બન્યો છે ધનવાન, સાથે તેનાં મૂલ્યોય તદ્દન બદલાઈ ગયાં છે.

પાયલૅટની ઍક્સ રે સમી દૃષ્ટિ તરત જ પારખે છે તેની ભાભી રૂથનું મુરઝાયેલું, પ્રેમહીણું શુષ્ક જીવન. તે જીવી રહી છે વૈભવ-મૅકન ડેડના વૈભવનું પ્રદર્શન ને દેખાડો કરવા-મરવા વાંકે જ. પ્રેમથી પાયલૅટ રૂથનું ને તેના ભાઈના કુટુંબનું જીવન નવપલ્લવિત કરે છે. અહીં વળી ખૂબી છે કાળા લોકોના બ્લેક મૅજીકના જાદુની. મૅકન રૂથને વળી વળીને હેરાન ન કરે એ માટે પાયલૅટ તેની ઑફિસમાં એના બેસવાની ખુરશી સામે એક નાનકડી ઢીંગલી જેવું મૂકે છે, જેનાથી અભિભૂત થઈને ફરીથી મૅકન રૂથને હેરાન કરતો નથી. બીજી અનેક બ્લેક અમેરિકન લેખિકાઓએ આ 'બ્લેક મેજીક'નો ઉપયોગ વિવિધ પ્રકારે તેમની નવલકથાઓ તથા ટૂંકી વાર્તાઓમાં કરેલો છે. ઉલ્લેખનીય છે ઍન પેટ્રીની ધ સ્ટ્રીટ

(૧૯૪૬) તથા ઍલિસ વૉકરની ટૂકીવાર્તાઓ.

પાયલૅટનું અપ્રતિમ ચારિત્ર્ય તેના ભાઈને પડકારે છે. મૅકન ડેડનું કુટુંબ ધનાઢ્ય ઈલાકામા રહે છે, પણ તેને તેના કુટુંબીજનો તથા કાળા વર્ણના સામાન્ય અને ગરીબ પ્રજા પ્રત્યેની હૃદયહીનતા માટે લોકો ધિક્કારે છે. જ્યારે તેની બે પુત્રીઓ લેના અને કૉરીન્થીયન અને રૂથને લઈને તેની જૂની મોટરકારમાં બહાર લટાર મારવા નીકળતો ત્યારે લોકો તેની મોટરગાડીને દાઢમાં કહેતા હતા 'મૅકન ડેડની હર્સ.' પાયલૅટની હાજરી બહુ લાંબા સમય સુધી મૅકન ડૅડને પોતાના પરિવેશમાં, આવાસમાં ગમતી નથી. કારણ પાયલૅટની રહન-સહન અને તેનું વ્યક્તિત્વ કહેવાતા સભ્યસમાજમાં સહેલાઈથી સ્વીકારાય તેવું નથી.

પાયલૅટના એક કાનમાં લટકતી ઈયરરિંગ છે. કોઈ ન પહેરતું હોય તેવી ડબ્બી. તેનું ઘર છે તેણે ને રેબાએ મળીને બાંધેલું વિચિત્ર આવાસ. જેમાં બધે જ હોય તેવી વાસની કોઈ સગવડો નથી. તેમા પાણી માટે નથી નળ કે નથી લાઈટ. તેણે ખોદેલ એક કૂવો પાછળના ભાગમાં છે જેની ઉપર હૅન્ડપમ્પ બેસાડેલો છે. તે સંગીતની શોખીન છે ને મધુર સ્વરે ગાય છે. પોતે ખાવાપીવાની બાબતમાં પણ સામાન્ય લોકોથી તદન જુદી જ છે. જ્યારે જે મળે તે ખાઈ લે છે. *કાળી દ્રાક્ષની મોસમ છે ને તે રેબા ને હેગર દ્રાક્ષ ચૂંટે છે,* ખાય છે ને ખાતા વધે તેનો દેશી દારૂ ગાળીને આજીવિકા માટે વેચે છે. પણ તેના ઘરમાં ગ્રાહકમાંથી કોઈને પણ તે પીવાની છૂટ નથી. વળી પાયલૅટ હરહંમેશ તેની નજર સમક્ષ એક લીલા રંગની કોથળી રાખે છે. છત ઉપરથી લટકતી આ કોથળી છે તે પાયલૅટનો અમૂલ્ય ખજાનો છે. સૌ પ્રથમ વાર મિલ્કમૅન પોતાના મિત્ર ગિટાર, જેની આંખોમાં સોનેરી ઝાંય છે તેની સાથે પાયલૅટને ત્યાં તેના પિતાથી છાનોમાનો જઈ ચઢે છે. પાયલૅટનું વ્યક્તિત્વ તેને ખૂબ આકર્ષે છે. પાયલૅટ તેને પહેલી વાર ઈંડુ કઈ રીતે બાફવું તે ખૂબ સ્નેહથી અને જુદી જ પદ્ધતિથી શીખવે છે. જો કે મિલ્કમૅનનો આનંદ લાંબું ટકતો નથી, કારણ તેના પિતાનો માણસ મૅકનને ખબર આપે છે કે મિલ્કમૅન પાયલૅટના તદ્દન અણઘડ જેવા નિવાસે પહોંચ્યો હતો.

મૅકન ડૅડ, જે સ્થાવર સંપત્તિનો માલિક, કરોડપતિ છે તેને પોતાનો પુત્ર આવી બહુ ચર્ચિત જગ્યાએ જાય તે માન્ય નથી. મિલ્કમૅનના જન્મ પહેલાં પણ રૂથનું એક માત્ર પુત્ર સંતાન, તેને સાચવવામાં રૂથને પાયલૅટે મદદ કરેલી. હવે તેને જીવનના અતિ મહત્ત્વના પાઠ ભણાવવામાં પણ પાયલૅટ જ વહારે ધાય છે. મૅકન ડૅડને પુત્ર કે પુત્રીઓના સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વને ખીલવા દેવામા સહેજ પણ રસ નથી. સાઉથ સાઈડના ભદ્રસમાજમાં મિલ્કમૅન પહેલું કાળા વર્ણનું બાળક છે જેનો જન્મ શ્વેતવર્ણોની 'મર્સી હૉસ્પિટલ'માં થયેલો, ત્યાં છે 'નૉ ડૉક્ટર સ્ટ્રીટ', કારણ આ ડૉક્ટર કાળા લોકોની વહારે ધાતા નથી. રૂથની આંતરિક ઇચ્છાઓ પુરુષ પ્રધાન મૅકન ડૅડના કુટુંબમાં અંદરની અંદર ધરબી દેવાઈ છે. એક માત્ર સંતોષ રૂથ લે છે તે મિલ્ક મૅન ચાર વર્ષનો થાય છે ત્યાં સુધી તેને ધાવણ કરાવ્યાનો જે એક વાર ફ્રેડી, મૅકન ડેડનો ચઢીતો નોકર ને ખાસ માણસ ચોરીછૂપીથી જોઈ લે છે. ત્યારથી

આ પુત્રનું નામ પડી જાય છે મિલ્કમૅન. મૅકન ડૅડનું નામ પણ શ્વેત લોકોએ કાળા લોકોને કરેલ અન્યાય, બેદરકારી અને માનવ તરીકે નહીં સ્વીકારવાની મનોવૃત્તિ પરનો ધારદાર કટાક્ષ છે. નામકરણનો તો મૉરીસને જબરજસ્ત ઉપયોગ કર્યો છે, વક્રોક્તિ અને કટાક્ષના શરસંધાનથી. લેના અને કોરીન્થીયનના લગ્ન સામાન્ય કક્ષાના કાળા પુરુષ સાથે થાય તે મૅકન ડૅડને મંજૂર નથી. બંને બહેનો કિશોરવયમાં વૅલવૅટનાં ફૂલ બનાવીને સમય ગુજારે છે, તે પણ મોરીસનની નજરમાં સ્ત્રીઓના સમય અને શક્તિનો બિનજરૂરી વ્યય છે અને કટાક્ષનું નિશાન બને છે. બંને પુત્રીઓની યુવાની ઢળતી જાય છે. તેમને 'ડોલ બેબી' જેવી રાખી છે તે પિતા તરફ બંનેને ધૃણા છે. મિલ્કમૅન પાયલૅટના નિવાસેથી પાછો ઘેર ફરે છે, સાંજ ઢળે છે ને મૅકન ડૅડ તે જ વિસ્તારમાંથી પસાર થતાં તેના કાને અથડાય છે મોહક સંગીતના સૂરો, મીણબત્તીના ઝાંખા પ્રકાશમાં પાયલૅટ, રેબા અને હેગરને ગીત ગાતા સાંભળીને થોડીક ક્ષણો તો મૅકન ડૅડ પણ હલી જાય છે.

પહેલી મુલાકાત પછી મિલ્કમૅન, ચાહક થઈ જાય છે પાયલૅટનો ને તેની પાસે વારંવાર પહોંચે છે, પિતાથી છૂપી રીતે. મિલ્કમૅનની જિજ્ઞાસા, જીવનની ઉત્સુકતા સંતોષે છે પાયલૅટ. મિલ્કમૅન છે માત્ર બાર વર્ષનો પણ તેને શોધ છે પોતાના વારસાની. પાયલૅટના ઘરમાં છત પર લટકતી લીલી કોથળીનું રહસ્ય તે જાણવા માંગે છે. સત્તર વર્ષની પાયલૅટની દૌહિત્રી હૅગરના પ્રેમમાં મૅકન ડૅડનો પુત્ર મિલ્કમૅન ગળાડૂબ છે. પુત્રને મના ફરમાવવા છતાં તે પાયલૅટને રવાડે ચઢી જાય છે તેથી પિતા અને પુત્ર વચ્ચે અંટસ પડે છે. છતાંય કોઈ અણદીઠ આકર્ષણથી મિલ્કમૅન ખેંચાય છે પાયલૅટ તરફ ને તેની વધુ નજદીક જતો થાય છે.

કાળા વર્ણના સમાજની જિજીવિષા તેમની રાજકીય, સામાજિક, આર્થિક, પરિસ્થિતિ, રહસ્યમય સંગઠનો, શ્વેત વર્ણે એ અવારનવાર કાળા સમાજના લોકોના કરેલા ખૂનના બદલામાં 'સેવન ડૅઈઝ' જેવાં સમૂહ જે ખૂનનો બદલો ખૂનથી લેવામાં માને છે, તે ઉપરાંત વાળંદની દુકાન જે બધા સમાચાર આ સમાજના સભ્યોને સારી રીતે આપે છે ને હૉસ્પિટલ ટૉમી અને રેલરોડ ટૉમી વિ. અનેક ભાતીગળ લોકોની અમીટછાપ મૉરીસને આપી છે સૉંગ ઑફ સોલોમનમાં. હૅગરને ખબર નથી મિલ્કમૅન તેના પ્રેમને શા માટે ઉવેખે છે, ને એકાએક તે મિલ્કમૅનનું ખૂન કરવા તૈયાર થાય છે, તેને શોધવા ભમે છે, હાથમાં ઘાતક હથિયાર લઈને. મિલ્કમૅન તેના રાત્રિ નિવાસ બદલતો રહે છે. તેને કાળા લોકોની ભૂગર્ભ પ્રવૃત્તિઓનો ખ્યાલ આવે છે, પરંતુ તેમાં સક્રિય બનવાની તેની હિંમત નથી ને ગિટાર જે હિંમતવાન છે, માથે કફન બાંધીને ફરે છે તે મિલ્કમૅનની ઘણી ઉત્સુકતા સંતોષે છે. બીજાય કેટલાય ગિટાર જેવા પુરુષોનું અદ્ભુત ચિત્રણ છે કથાનકમાં. રૂથને ખબર પડે છે કે હૅગર તેના પુત્રનો જાન લેવા મથે છે ને તે ફરીથી દોડી જાય છે, પાયલૅટ પાસે. કારણ તેના જન્મ પહેલાં પણ પાયલૅટે મિલ્કમૅનને બચાવવામાં મદદ કરી છે તેથી તેની આશા વધુ બુલંદ હોય છે.

રૂથ અને મૅકન ડૅડ વચ્ચે અણબનાવ થતાં, મિલ્કમૅન પિતાને તમાચો મારીને માતાની વહારે ધાય છે. પાછળથી તેને ખબર પડે છે, માતાની એકાકી, પ્રેમહીન જિંદગીની. તે આશ્વાસન મેળવવા કેટલાય માઈલો દૂર પોતાના મૃત પિતાની કબર પર ટ્રેઈનમાં બેસીને રાતે પહોંચે છે ને સવાર થતાં પાછી ઘેર વળે છે. આમ મોરીસને જે કાળા લોકોના જીવનનાં વિવિધ પાસાંને સ્પર્શ્યાં છે તે ભાગ્યે જ કોઈ લેખકે છતાં કર્યાં હશે.

મિલ્કમૅનને પોતાના વારસાની, મૂળની ખોજ છે અને તે માટે પિતા મૅકન ડૅડ પોતાના બાળપણની થોડીક વાત કરે છે, પરંતુ પાઈલૅટ અને તેને પોલીસના પંજામાંથી એક વાર બચાવ્યા પછી મૅકન ડૅડ પોતાની બેન સાથેના મિલ્કમૅનના ઘરોબાને સ્વીકારવા તૈયાર નથી. પછી શરૂ થાય છે મિલ્કમૅનની લાંબી ખોજ. તે કેટકેટલાં સ્થળોએ જાય છે, જૂની વ્યક્તિઓને મળે છે. એક એક વ્યક્તિ સાથે વાત કરતાં મિલ્કમૅન પહોંચે છે દૂર સુદૂરના વર્જિનિયામાં. આ દુનિયા બહારની દુનિયાથી તદ્દન નિરાળી છે. ત્યાંના એક નાનકડા કસબામાં એક મોટા સ્ટૉરમાં પહોંચે છે તો દુકાનના માલિકનું નામ સોલોમન બહાર બેઠેલા યુવાનોમાંય સોલોમન, રમતાં, ગાતાં બાળકોની રમતના જોડકણાંવાળા ગીતોમાંય સોલોમન. તેને પોતાનું બાળપણ યાદ આવી ગયું. તેને પગમાં સહેજ ખોડ હોવાથી ને શ્રીમંત પિતાનું ફરજંદ હોવાથી એવી બાળકોની ગોળ ગોળ ફરવાની કોઈ રમત તે રમી શક્યો નથી, એવો આનંદ લૂંટ્યો નથી તેનો વસવસો થાય છે. આ લાંબી મુસાફરીમાં ય તેને સમાચાર મળે છે કે ઘણે ભાગે તેનો જિગરી મિત્ર ગિટાર તેનો પીછો કરી રહ્યો છે. કથાનકમાં 'સસ્પૅન્સ'નું વાતાવરણ જામે છે. ત્યાં પાઈનેપલનું કૅન તોડીને ભૂખ સંતોષે છે, ને વળી મિલ્કમૅનની નજર પડે છે ત્યાંથી પસાર થતી સ્ત્રીઓ પર. આ સ્ત્રીઓ તેને આકર્ષે છે, પણ કોઈનાય હાથમાં કશું જ હોતું નથી. શહેરી યુવાન સહજ ઉત્સુકતાથી સ્ટોર બહાર બેઠેલા યુવાનોને આ સ્ત્રીઓ માટે પૃચ્છા કરે છે ને ત્યાં જ નાટકીય રીતે બેત્રણ પુરુષો તેને ભોંય ભેગો કરી દે છે. તેની મોટરકાર ખોટકાઈ જાય છે, તરત જ એ નવી ખરીદવા માટે પૂછે છે તો બધા પુરુષો તેની તરફ એ રીતે જુએ છે જાણે તે કોઈ વિચિત્ર પ્રાણી છે કે શું? અહીં તેના પિતાની સંપત્તિ કે કીર્તિ કંઈ જ કામનું નથી. મૉરીસને અમેરિકન ભોગવાદી 'કન્ઝ્યુમરીઝમ'ની પણ ખૂબ ઠેકડી ઉડાવી છે. આ કથાનકમાં, આ જ પુરુષો મિલ્કમૅનને રાત્રે જંગલમાં શિકારે જવા માટે આમંત્રણ આપે છે જે મિલ્કમૅનના જીવનનો અણમૂલ અનુભવ નિવડે છે.

મિલ્કમૅનને કપડાં, બૂટ, બંદૂક વિ. આપવામાં આવે છે. પરંતુ, માઈલોના માઈલો સુધી તેને ચાલતાં, દોડતાં, ખૂબ સાવધાનીપૂર્વક જંગલના ગાઢ ઊંડાણમાં જવું પડે છે. અહીં તેની પાસે વહારે ધાય તેવું કંઈ જ નથી સિવાય કે તેના પગ, હાથ, મન, સતેજ આંખો ને કર્ણેન્દ્રિય અને ઈશ્વરદત્ત સહનશક્તિ. અહીં મિલ્કમૅનને ફરીથી અનુભવ થાય છે કે તેના પિતાની સંપત્તિ, પ્રતિષ્ઠા, ધન એ બધું જ અર્થહીન છે. તેની ખૂબ નજીકથી બંદૂકની ગોળી ગાઢ અંધકારમાં પસાર થાય છે, તે સહેજમાં જ બચી જાય છે. બૉબકૅટના આ શિકાર દરમ્યાન નવા જ, વધુ પકવ મિલ્કમૅનનો પરિચય મળે છે. ઘણા કિંમતી અનુભવોનું ભાથું

હવે મિલ્કમૅનની પાસે છે. શિકારેથી પાછા વળ્યા પછી સ્વીટ નામની સ્ત્રી સાથે તેની મુલાકાત થાય છે, તેનો થાક વિવિધ રીતે સ્વીટ ઉતારે છે. કુદરતનાં તત્ત્વો - પૃથ્વી, પાણી અને હવે હવા સાથે મિલ્કમૅન રહીને અનુભવથી વધુ આનંદિત બને છે. આ અનુભૂતિ કાળાવર્ણના લોકોના કુદરત સાથેના ખૂબ નિકટના સંબંધની સાથે તેમના જીવનના ઊંડાણનો પરિચય પણ થાય છે. આ સ્થળેથી મિલ્કમૅનને થોડીક ભાળ તેના પૂર્વજ વિશે મળે છે ને ત્યાંથી તે વળી શરૂ કરે છે તેની આગળની યાત્રા.

દૂરના ટાપુ પર આખરે મિલ્કમૅન પહોંચે છે. ત્યાં એક કરતાં વધુ વૃદ્ધ સ્ત્રીઓને તે મળે છે. પગપાળા મુસાફરી કરે છે. વળી સાચી હકીકત મેળવવા માટે તેને એક વારની મુલાકાતમાં કંઈ જ જાણવા મળતું નથી. ગુપ્ત રહસ્યની શોધ કંઈ કોઈ એમ સહેલાઈથી અજાણ્યા યુવાન પાસે જલદીથી છતી થોડી જ કરી દે ? વળી વળી તે જાય છે આ વૃધ્ધા પાસે. એને એની પૂર્વજ દાદી સૉંગનું નામ જાણવા મળ્યું હોય છે, અને પિતામહ સોલોમન વિશેય ખબર પડે છે. તેમને વધુ સંબંધ હોય છે અમેરિકન ઈન્ડિયન સાથે. મિલ્કમૅનના મનમાં તાળો બેસતો જાય છે, તેના પૂર્વજ સોલોમન એવા અદ્ભુત શક્તિવાળા હતા કે જે ઊડીને પોતાને માદરે વતન આફ્રિકા પહોંચ્યા હતા. પરંતુ, તેની પત્ની રાયના જે પોતાના પતિને ખૂબ ચાહતી હોય છે તે પાછળ તેનાં અનેક બાળકો સાથે ગુલામીના પ્રદેશમાં રહી જાય છે. આ છે મૉરીસનના કલાજગતની ખાસ ખૂબી, જેમાં લોકકથા, કિંવદન્તી, કલ્પના બધું એકરૂપ થઈને વાચકને જકડી રાખે છે. આ કલ્પનાતીત હકીકત ગુલામીના સમયમાં કાળા વર્ણના લોકોને માટે જીવતા રહેવા માટે એક 'વીશફુલ' વિચારધારા હોય તો ય તેનું ખૂબ મહત્ત્વ છે આ લોકસમૂહ માટે.

આમ સૉંગ ઑફ સોલોમનમાં હેગર મૃત્યુ પામે છે ને પાઈલેટ દેવળમાં પ્રાર્થે છે તેના હલબલાવી દે તેવા લાગણીના ઊંડાણથી, સંગીતથી, પ્રાર્થનાની અમોઘ શક્તિથી. કાળા વર્ણના લોકોના જીવનને વહેતું રાખવા, ટકાવી રાખવા તેમણે ધર્મ અને સંગીતને આત્મસાત્ કર્યાં ને તેના બળથી જ ટક્યા. સદીઓના અમાનુષી અત્યાચારો અને અન્યાયો સામે મૉરીસનની ઘણી કૃતિઓમાં શરૂઆતના શબ્દો બાયબલમાંથી ટાંક્યા છે, તે તેમની અથાગ શ્રદ્ધાની સાક્ષી છે. અંતે પાયલેટ પણ મિલ્કમૅનની શોધમાં જઈ ચઢે છે, ઊંચાણવાળી જગ્યાએ અહીં પણ ગિટાર મિલ્કમૅનને લપાતો છુપાતો શોધતો હોય છે. અને છેવટે ગોળી છોડે છે, પણ નવી પેઢીને કંઈ આંચ નથી આવતી. મિલ્કમૅન બચી જાય છે અને પાઈલૅટ મૃત્યુ પામે છે. પરંતુ, મૃત્યુ સમયે પણ પાઈલેટ પ્રાર્થે છે કે જો તે હજુ વધુ લોકોને જાણી શકી હોત તો વધુને વધુ લોકોને સ્નેહથી નવાજ્યા હોત.

આમ પરિકલ્પના, હકીકત અને અપ્રતિમ કલાત્મકતા વ્યક્ત થાય છે સૉંગ ઑફ સોલોમનમાં. અહીં ખોજ છે કાળા વર્ણના પુરુષને પોતાની 'આઈડેન્ટીટી'ની, અને

કથાનક છે કાળા વર્ણની સ્ત્રીની અદ્‌ભુત શક્તિ, કોઠા સૂઝ અને સ્વાયત્તતાની. આમ દરેક નવલકથામાં ટૉની મોરીસને કુદરત, માનવી- અચેત માનવીના જીવનમાં ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક, આર્થિક અને જ્ઞાતિવાદી પરિબળોએ કેવી ભાતીગળ છાપ ઉપસાવી છે તેનો તાદૃશ ચિતાર આપ્યો છે. કોઈ અચ્છા ચિત્રકાર અનેકાનેક બહુરંગી ચિત્રો ચિત્રણ કરી શકે એવી અદ્‌ભુત છે મોરીસનની વર્ણનકળા. તેમના સુસ્પષ્ટ અને બહુવિધ ભાષાપ્રયોગો એવા છે કે જાણે કોઈ સંગીતકારની દર્દમય તરજ, તેના સ્વરોના ઉતાર, ચઢાવ સાથે આનંદી શકો. મૉરીસન સતત જિવાતા જીવનમાંથી કવિતા અને કરુણાન્તિકાને નિષ્પન્ન કરે છે. તેમના જ શબ્દોમા કહીએ તો ટૉની મૉરીસનની એકે એક કલાકૃતિ વાચકનો સતત પીછો કરતી રહે છે.

ઉત્પલ દત્ત સાથે એક મુલાકાત

સમિક બંદોપાધ્યાય

અનુ. શિરીષ પંચાલ

સમિક : મારા ધારવા પ્રમાણે રંગભૂમિનો પહેલો પરિચય તમને કલકત્તાની સૅંટ ઝેવિયર્સ શાળામાં થયો હતો. આજે જ્યારે તમે એ દિવસો યાદ કરો ત્યારે એની કોઈક વિશિષ્ટતા ધ્યાનમાં આવે છે ખરી ?

ઉત્પલ : હા, સેંટ ઝેવિયર્સમાં ત્યારે તો રંગભૂમિનું ખૂબ જ મહત્ત્વ હતું. ૧૯૪૩માં હેમલેટ ભજવીને ફાધરે તો કમાલ કરી દીધી હતી. આંજી દે એવા સેટ, વેશભૂષા, પ્રકાશ-આયોજન. જો કે આ નાટક કૉલેજમાં ભજવાયું હતું અને હું શાળામાં ભણતો હતો. અમારા જેવા માટે નાની નાની ભૂમિકાઓ હતી-નોકરચાકર, સૈનિકો. 'હેમલેટ'માં મેં કબર ખોદનારી બીજી વ્યક્તિનો પાઠ ભજવ્યો હતો.

સમિક : તે જ વખતે તમે થિયેટરમાં જોડાવાનું નક્કી કરી લીધું હતું ?

ઉત્પલ : હા.

સમિક : શાળાની બહાર ભજવાતાં નાટક જોવાની કોઈ તક તમને મળી હતી ખરી ?

ઉત્પલ : એ દિવસોમાં વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં બધાં નાટક મેં જોયાં હતાં. કૉલેજમાં દાખલ થયા પછી વધારે નાટકો જોયાં. ત્યારે શિશિરકુમાર ભાદુરી, અહિન્દ્ર ચૌધરી અને નરેશ મિત્રની બોલબાલા હતી. આ બધા મહાન અભિનેતાઓએ કશુંક અભૂતપૂર્વ સંપડાવી આપ્યું. પરંતુ નિર્માણના બીજા પ્રશ્નોની સદંતર ઉપેક્ષા આપણને અકળાવી નાખતી હતી - 'સ્ટાર થિયેટર' આમાં અપવાદરૂપ હતું, આ બાબતમાં તે બીજાઓ કરતાં ખૂબ આગળ હતું. પણ બીજી બધી મંડળીઓ તો અક્ષમ્ય ઉપેક્ષા દાખવતી હતી -

ખાસ કરીને શિશિરકુમારની રંગભૂમિ. ત્યાં તો એ જ સર્વેસર્વા હતા. અભિનયમાં તેમની તોલે કોઈ ન આવે. પણ બીજા બધા જ અભિનેતા-અભિનેત્રીઓ સાવ સામાન્ય કક્ષાનાં હતાં. દૃશ્યોનાં ઠેકાણાં ન હોય, પરદા ફાટલાતૂટલા હોય, એક બાજુ લટકતા હોય. અભિનય વળી જુદી જ દિશાએ ચાલતો હોય અને કોઈ કરતાં કોઈને આની પડી ન હોય.

સમિક : શિશિરકુમાર વીસીના ગાળામાં આવ્યા. તેમના વિચારો ક્રાંતિકારી અને પ્રગતિવાદી હતા. પણ બીજા બે વિશ્વયુદ્ધની વચ્ચે શું બન્યું?

ઉત્પલ : સાવ હતાશ થઈ ગયા હોવા જોઈએ, જેની પાસે કોઈ રાજકીય વિચારસરણી ન હોય તેને તો એની અસર થવાની જ. નિર્માતાઓને રાજી રાખવા તેઓ સતત મથતા રહ્યા. જેનામાં સ્વમાન હોય એવી વ્યક્તિ આવું ન કરે. પણ રંગભૂમિને ટકાવી રાખવા તમારી પાસે બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. પાર વિનાનાં સમાધાનો કર્યા કરવાને લીધે તેમનો રસ કદાચ ઊડી ગયો હતો.

સમીક : રંગભૂમિના ક્ષેત્રે તમારું પહેલું સ્વતંત્ર સાહસ કયું?

ઉત્પલ : અમે અંગ્રેજીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં. પહેલું નાટક રિચાર્ડ ત્રીજો ભજવ્યું, બહુ ખરાબ રીતે ભજવ્યું.

સમિક : સેંટ ઝેવિયર્સના સહાધ્યાયીઓની સાથે મળીને ભજવેલું?

ઉત્પલ : ના. બધા જ બહારના હતા. અમે 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ'ની સ્થાપના કરી. પ્રતાપરાય અને હું - એના સ્થાપક હતા. સેંટ ઝેવિયર્સના રંગમંચ ઉપર અમે ભજવ્યું કારણ કે બીજા કોઈને અમે ઓળખતા ન હતા, ત્યાંના લોકોને અમે ઓળખતા હતા, એ મદદ કરે એવા હતા. પણ અમારી ભજવણી ભયંકર હતી. અમે ત્યાંથી બીજે ઊપડ્યા, અંગ્રેજીમાં વધુ નાટકો ભજવવા માંડ્યા.

સમિક : તમને યશ અપાવ્યો હોય એવું પહેલું નાટક કયું?

ઉત્પલ : 'ધ મેરી વાઈવ્ઝ ઑવ્ વિન્ડસર.' ન્યૂ એમ્પાયરમાં એ ભજવેલું. ફોલસ્ટાફની ભૂમિકા રનેન રૉયે ભજવી હતી. ત્યારે અમને લાગ્યું હતું કે શૅક્સપિયરને અને તેની કૉમેડીને બરાબર સમજી શક્યા છીએ. લિટલ થિયેટર ગ્રૂપે એને સારી રીતે ભજવ્યું પણ હતું, તેમાંય પાછું શૅક્સપિયરનું અંગ્રેજી. હંફાવે એવું. શૅક્સપિયરની ભાષા જ બોલતા આવડે એ પૂરતું ન હતું; રંગમંચ ઉપર શું બોલાઈ રહ્યું છે એની સમજ પ્રેક્ષકોને પણ પડવી જોઈએ ને! અને અહીં તો એક જ વાર સાંભળીને સમજવાનું હતું. એ દિવસોમાં ભજવણીનો આનંદ 'જુલિયસ સીઝર'માં પણ આવ્યો. આધુનિક વેશભૂષામાં એ ભજવ્યું; ફાસીવાદી ઈટલીની પરિસ્થિતિનો ચિતાર આપવા માટે એવો પ્રયોગ કરી જોયો.

૬ : આ વિચાર તમને સ્વતંત્ર રીતે આવ્યો હતો? કે ઓરસન વેલિઝનો હતો?'

એતદ્

ઉત્પલ : ના. એ મારો પોતાનો વિચાર હતો. ત્યારે તો ઓરસન વેલિઝની મને કશી ખબર ન હતી. 'સ્ટેટ્સમેન'માં લિંડસે એમર્સન નાટકની સમીક્ષાઓ લખતા હતા. તેમણે અમારા પ્રયોગની લાંબી સમીક્ષા પહેલી વાર કરી. અમારી મૌલિકતાની પ્રશંસા કરી. અમે કશુંક સિદ્ધ કર્યું છે એનો ખ્યાલ આવ્યો. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબને ટેકો આપવાની નીતિ સ્ટેટ્સમેને અપનાવી હતી. પણ જુલિયસ સીઝર જોયા પછી એમર્સને વિચાર બદલ્યો અને ટેકો આપ્યો. અમારા નિર્માણમાં જે પ્રકારની મૌલિક અને પ્રેરક વિચારણા જોવા મળી તે વિના નાટક ભજવવાનો કોઈ અર્થ ન હતો એવું તેમનું માનવું હતું.

સમિક : તમે પૂરેપૂરી નિષ્ઠાથી અને સૂઝસમજથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરતા હતા એ વાત સાચી પણ અંગ્રેજીમાં તમે કોને માટે ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : એ પ્રશ્ન તો અમનેય મૂંઝવતો હતો, પણ પ્રેક્ષકો મળી રહેતા હતા. અંગ્રેજો ઓછા હતા. સમીક્ષા માટે અંગ્રેજી નાટકો ઓછાં મળે. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબ અને લિટલ થિયેટર ગ્રૂપ. આ બંને જે ભજવે તે જોવા એ બધા આવતા. કલકત્તામાં ત્યારે જે અંગ્રેજો હતા એમાંથી મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો અમને મળી રહેતા હતા. એ સિવાય ટકી રહેવાનો બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. અમે એક નાટકના ત્રણચાર-બહુ બહુ તો પાંચ પ્રયોગ કરતા હતા.જ્યાં અંગ્રેજો હોય ત્યાં અચૂક હોય જ એવા થોડા બંગાળી બાબુઓ પણ જોવા આવતા. પણ આ ખેલ બહુ લાંબો નહિ ચાલે એનો ખ્યાલ અમને આવી ગયો. કોઈ ગંભીર નાટ્યપ્રવૃત્તિ આ રીતે ન જ ચાલે. એટલે અમે વિચારવા માંડ્યું... બંગાળીમાં ક્યારે નાટકો રજૂ કરી શકાશે ?

સમિક : તમે શૅક્સપિયરનાં નાટકો ભજવતા હતા પણ સાથે સાથે જ સાવ જુદા જ પ્રકારનું 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પણ ભજવ્યું. એની પાછળ કયો હેતુ હતો ? એ તમારી ડાબેરી વિચારસરણીને કારણે કે પછી વાતાવરણમાં જ એના કોઈ ભણકારા હતા ?

ઉત્પલ : ડાબેરી વિચારણા અમારા જૂથ સુધી આવી પહોંચી હતી. તમારે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે અમારા જૂથમાં મોટા ભાગના યહૂદી હતા. ઝીઓનિસ્ટ લોકોએ તો સ્વતંત્ર ઈઝરાઈલની સ્થાપના માટે ઝુંબેશ ઉપાડી જ હતી અને એ બધા જ અંગ્રેજ વિરોધી હતા. આઝાદી પછી ભારત પણ જેમાં ખૂબ જ સક્રિય હતું એવી સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી લડતમાં યહૂદીઓ જોડાયેલા હતા. બહુ સ્વાભાવિક છે કે અમારી નાટ્યમંડળી પણ એના પ્રભાવ હેઠળ આવે. રનેન રોય અને ખાન જેવા તો રાજકીય પીઠિકા પણ ધરાવતા હતા. એમના કહેવાથી અમે 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પસંદ કર્યું. પણ એ કરતાંય વિશેષ તો

ખાસ કરીને શિશિરકુમારની રંગભૂમિ. ત્યાં તો એ જ સર્વેસર્વા હતા. અભિનયમાં તેમની તોલે કોઈ ન આવે. પણ બીજા બધા જ અભિનેતા-અભિનેત્રીઓ સાવ સામાન્ય કક્ષાનાં હતાં. દૃશ્યોનાં ઠેકાણાં ન હોય, પડદા ફાટલાતૂટલા હોય, એક બાજુ લટકતા હોય. અભિનય વળી જુદી જ દિશાએ ચાલતો હોય અને કોઈ કરતાં કોઈને આની પડી ન હોય.

સમિક : શિશિરકુમાર વીસીના ગાળામાં આવ્યા. તેમના વિચારો ક્રાંતિકારી અને પ્રગતિવાદી હતા. પણ બીજા બે વિશ્વયુદ્ધની વચ્ચે શું બન્યું ?

ઉત્પલ : સાવ હતાશ થઈ ગયા હોવા જોઈએ, જેની પાસે કોઈ રાજકીય વિચારસરણી ન હોય તેને તો એની અસર થવાની જ. નિર્માતાઓને રાજી રાખવા તેઓ સતત મથતા રહ્યા. જેનામાં સ્વમાન હોય એવી વ્યક્તિ આવું ન કરે. પણ રંગભૂમિને ટકાવી રાખવા તમારી પાસે બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. પાર વિનાનાં સમાધાનો કર્યા કરવાને લીધે તેમનો રસ કદાચ ઊડી ગયો હતો.

સમીક : રંગભૂમિના ક્ષેત્રે તમારું પહેલું સ્વતંત્ર સાહસ કયું ?

ઉત્પલ : અમે અંગ્રેજીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં. પહેલું નાટક રિચાર્ડ ત્રીજો ભજવ્યું, બહુ ખરાબ રીતે ભજવ્યું.

સમિક : સેંટ ઝેવિયર્સના સહાધ્યાયીઓની સાથે મળીને ભજવેલું ?

ઉત્પલ : ના. બધા જ બહારના હતા. અમે 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ'ની સ્થાપના કરી. પ્રતાપરાય અને હું - એના સ્થાપક હતા. સેંટ ઝેવિયર્સના રંગમંચ ઉપર અમે ભજવ્યું કારણ કે બીજા કોઈને અમે ઓળખતા ન હતા, ત્યાંના લોકોને અમે ઓળખતા હતા, એ મદદ કરે એવા હતા. પણ અમારી ભજવણી ભયંકર હતી. અમે ત્યાંથી બીજે ઊપડ્યા, અંગ્રેજીમાં વધુ નાટકો ભજવવા માંડ્યા.

સમિક : તમને યશ અપાવ્યો હોય એવું પહેલું નાટક કયું ?

ઉત્પલ : 'ધ મેરી વાઈવ્ઝ ઑવ્ વિન્ડસર.' ન્યૂ એમ્પાયરમાં એ ભજવેલું. ફૉલસ્ટાફની ભૂમિકા રનેન રૉયે ભજવી હતી. ત્યારે અમને લાગ્યું હતું કે શૅક્સપિયરને અને તેની કૉમેડીને બરાબર સમજી શક્યા છીએ. લિટલ થિયેટર ગ્રૂપે એને સારી રીતે ભજવ્યું પણ હતું, તેમાંય પાછું શૅક્સપિયરનું અંગ્રેજી. હંફાવે એવું. શૅક્સપિયરની ભાષા જ બોલતા આવડે એ પૂરતું ન હતું; રંગમંચ ઉપર શું બોલાઈ રહ્યું છે એની સમજ પ્રેક્ષકોને પણ પડવી જોઈએ ને ! અને અહીં તો એક જ વાર સાંભળીને સમજવાનું હતું. એ દિવસોમાં ભજવણીનો આનંદ 'જુલિયસ સીઝર'માં પણ આવ્યો. આધુનિક વેશભૂષામાં એ ભજવ્યું; ફાસીવાદી ઈટાલીની પરિસ્થિતિનો ચિતાર આપવા માટે એવો પ્રયોગ કરી જોયો.

આ વિચાર તમને સ્વતંત્ર રીતે આવ્યો હતો ? કે ઓરસન વેલિઝનો હતો ?'

એતદ્

ઉત્પલ : ના. એ મારો પોતાનો વિચાર હતો. ત્યારે તો ઓરસન વેલિઝની મને કશી ખબર ન હતી. 'સ્ટેટ્સમેન'માં લિંડસે એમર્સન નાટકની સમીક્ષાઓ લખતા હતા. તેમણે અમારા પ્રયોગની લાંબી સમીક્ષા પહેલી વાર કરી. અમારી મૌલિકતાની પ્રશંસા કરી. અમે કશુંક સિદ્ધ કર્યું છે એનો ખ્યાલ આવ્યો. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબને ટેકો આપવાની નીતિ સ્ટેટ્સમેને અપનાવી હતી. પણ જુલિયસ સીઝર જોયા પછી એમર્સને વિચાર બદલ્યો અને ટેકો આપ્યો. અમારા નિર્માણમાં જે પ્રકારની મૌલિક અને પ્રેરક વિચારણા જોવા મળી તે વિના નાટક ભજવવાનો કોઈ અર્થ ન હતો એવું તેમનું માનવું હતું.

સમિક : તમે પૂરેપૂરી નિષ્ઠાથી અને સૂઝસમજથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરતા હતા એ વાત સાચી પણ અંગ્રેજીમાં તમે કોને માટે ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : એ પ્રશ્ન તો અમનેય મૂંઝવતો હતો, પણ પ્રેક્ષકો મળી રહેતા હતા. અંગ્રેજો ઓછા હતા. સમીક્ષા માટે અંગ્રેજી નાટકો ઓછાં મળે. કલકત્તાની ડ્રામેટિક ક્લબ અને લિટલ થિયેટર ગ્રૂપ. આ બંને જે ભજવે તે જોવા એ બધા આવતા. કલકત્તામાં ત્યારે જે અંગ્રેજો હતા એમાંથી મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો અમને મળી રહેતા હતા. એ સિવાય ટકી રહેવાનો બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. અમે એક નાટકના ત્રણચાર-બહુ બહુ તો પાંચ પ્રયોગ કરતા હતા.જ્યાં અંગ્રેજો હોય ત્યાં અચૂક હોય જ એવા થોડા બંગાળી બાબુઓ પણ જોવા આવતા. પણ આ ખેલ બહુ લાંબો નહિ ચાલે એનો ખ્યાલ અમને આવી ગયો. કોઈ ગંભીર નાટ્યપ્રવૃત્તિ આ રીતે ન જ ચાલે. એટલે અમે વિચારવા માંડ્યું... બંગાળીમાં ક્યારે નાટકો રજૂ કરી શકાશે ?

સમિક : તમે શૅક્સપિયરનાં નાટકો ભજવતા હતા પણ સાથે સાથે જ સાવ જુદા જ પ્રકારનું 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પણ ભજવ્યું. એની પાછળ કયો હેતુ હતો ? એ તમારી ડાબેરી વિચારસરણીને કારણે કે પછી વાતાવરણમાં જ એના કોઈ ભણકારા હતા ?

ઉત્પલ : ડાબેરી વિચારણા અમારા જૂથ સુધી આવી પહોંચી હતી. તમારે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે અમારા જૂથમાં મોટા ભાગના યહૂદી હતા. ઝીઓનિસ્ટ લોકોએ તો સ્વતંત્ર ઈઝરાઈલની સ્થાપના માટે ઝુંબેશ ઉપાડી જ હતી અને એ બધા જ અંગ્રેજ વિરોધી હતા. આઝાદી પછી ભારત પણ જેમાં ખૂબ જ સક્રિય હતું એવી સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી લડતમાં યહૂદીઓ જોડાયેલા હતા. બહુ સ્વાભાવિક છે કે અમારી નાટ્યમંડળી પણ એના પ્રભાવ હેઠળ આવે. રનેન રોય અને ખાન જેવા તો રાજકીય પીઠિકા પણ ધરાવતા હતા. એમના કહેવાથી અમે 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પસંદ કર્યું. પણ એ કરતાંય વિશેષ તો

ઇતિહાસની ઘટના લો - સોવિયેટ યુનિયન વિજયી થયું હતું, બીજું વિશ્વયુદ્ધ, બર્લિનનું પતન-આ બધાંને પરિણામે રશિયામાંથી થોકબંધ પુસ્તકો આવવા માંડ્યાં. યુદ્ધ દરમિયાન અમે કલકત્તામાં જે થોડા અમેરિકન-બ્રિટીશ સૈનિકોને મળ્યા તેમાંના કેટલાક તો આંખો મીંચીને રશિયાનો પક્ષ લેતા હતા. બર્લિનના પતન વખતે સામ્યવાદી પક્ષે વેલિંગ્ટન ચોકમાં ઉજવણી મનાવી ત્યારે અડધોઅડધ પ્રેક્ષકો તો ઘાસ પર બેઠેલા આ સૈનિકો હતા.

સમિક : એક બાજુ તમે ઈપ્ટામાં જોડાયા અને બીજી બાજુ લિટલ થિયેટર ગ્રુપે અંગ્રેજીને બદલે બંગાળીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં - આ બંને ઘટના એકીસાથે બની ને ?

ઉત્પલ : તે વખતે ઈપ્ટાની પુનર્રચના થઈ રહી હતી. ૧૯૪૮માં જ્યારે આ પક્ષને ગેરકાયદેસર જાહેર કર્યો ત્યારે પક્ષના ડાબેરી ઝોકને લીધે પક્ષની સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ ભાંગી પડી. ૧૯૫૧-૫૨માં પક્ષ પોતાની સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ નવેસરથી શરૂ કરી રહ્યો હતો અને પક્ષની બહાર રહેલા કળાકારોને એમ જોડાવા અને મદદ કરવા વિનંતી કરી રહ્યો હતો. સલિલ ચૌધરી એવી ૧ વિનંતી કરવા મારી પાસે આવ્યા અને ઈપ્ટા માટે નાટકોનું દિગ્દર્શન કરવાની વિનંતી કરી.

સમિક : ત્યાં સુધી તમે બંગાળીમાં કોઈ નાટકો ભજવ્યાં ન હતાં ?

ઉત્પલ : હા - ઈબ્સનના 'ઘોસ્ટ્સ' અને 'અ ડૉલ્સ હાઉસ' ભજવ્યાં હતાં. ત્યાર પછી તરત જ હું ઈપ્ટામાં જોડાયો. કારણ કે સાચા બંગાળી પ્રેક્ષકો સુધી નાટકો લઈ જવાની મોટી તક એ જ રીતે મને મળી શકતી હતી - ખાસ કરીને તો કલકત્તાની બહાર. ઈપ્ટાના આશ્રયે અમે ક્લીફોર્ડ ઓડેટનું 'વીલ ધ ડે આઈ ડાય' અંગ્રેજીમાં ભજવ્યું હતું. ઈપ્ટા એમાં પ્રત્યક્ષ સંડોવાયેલું ન હતું; પીસ કૉંગ્રેસના નેજા હેઠળ અમે ભજવ્યું હતું. એ નાટક જોઈને ઈપ્ટાએ નાટ્યદિગ્દર્શનની જવાબદારી મને સોંપવાનું નક્કી કર્યું. એમને મારું કા ગમ્યું હતું. નાઝી વિરોધી ચાલી રહેલી ચળવળની પાર્શ્વભૂ ધરાવતા એ અધરા નાટકની ભજવણી કરી એ ઘટનાએ એમને વધુ પ્રભાવિત કર્યા હતા એટલે હું ઈપ્ટામાં જોડાયો અને એક ભંગાર નાટક ભજવ્યું - પનુ પાલનું ભંગ બંદાર, જોકે એનું દિગ્દર્શન મેં નહોતું કર્યું - મેં માત્ર અભિનય આપ્યો હતો

સમિક : દિગ્દર્શન ક્યા નાટકથી શરૂ કર્યું ?

ઉત્પલ : 'વિસર્જન'. પછી 'ઑફિસર.' અને 'જુલિયસ ફુચિક.' અને ત્યાર પછી ઈપ્ટામાંથી મારી હકાલપટ્ટી થઈ.

ક : કેમ ?

એતા

ઉત્પલ : ઘણાં કારણો હતાં. પણ હું ટ્રોટસ્કીવાદમાં માનતો હતો એ મુખ્ય કારણ. એ વાત સાચી કે ટ્રોટસ્કીનાં પુસ્તકો વાંચવા જ જોઈએ એનો હંમેશ મેં આગ્રહ રાખ્યો હતો અને ઝારના જાસૂસ તરીકે ટ્રોટસ્કીને ઓળખાવવા માટે કોઈ કારણ ન હતું એમ પણ હું માનતો હતો.

સમિક : કેન્ડલ જૂથ સાથે ક્યારથી કામ કરવા માંડ્યું ?

ઉત્પલ : ઈપ્ટા પછી તરત. હું જ્યારે ઈપ્ટામાં જોડાયો અને ભંગ બંદારમાં અભિનય આપ્યો ત્યારે ત્યાં જોવા મળેલી અશિસ્તથી હેબતાઈ ગયો હતો. રંગભૂમિ ઉપર તો શિસ્ત પહેલી જોઈએ. દૃશ્યો, પ્રકાશ આયોજન, અભિનય - આ બધામાંથી કળાકૃતિ સર્જવા માટે શિસ્ત અનિવાર્ય છે. ૧૯૪૭માં કેન્ડલ મંડળી પહેલી વાર કલકત્તા આવી ત્યારે એમની સાથે મેં કામ કર્યું જ હતું. પછી એ લોકો ઈંગ્લેંડ ચાલ્યા ગયા. ૧૯૫૩માં ફરી તેઓ ભારત-પાકિસ્તાનની યાત્રાએ આવ્યા અને એમણે મને મદ્રાસ બોલાવ્યો. પછી એમની સાથે હું ફર્યો. એક ધંધાદારી નાટ્યશાળાના નિયમો પધ્ધતિઓ શીખ્યો. આવી નાટ્યશાળા જેવું કશુંક ઊભું કરી શકાય તો ઈપ્ટા પ્રભાવશાળી બની શકે એમ હું માનતો હતો. કેન્ડલ મંડળી તો ભારત પાકિસ્તાનમાં ખૂબ જ ઝડપથી ઘૂમી રહી હતી પણ એ પૂરેપૂરી સજ્જ હતી. એક પણ વસ્તુ ભૂલે એ બીજા. જો તમારી ટુરમાં બધું લઈને નીકળ્યા ન હો તો રખડવાનો અર્થ નથી. એ લોકો આ માનીને આગળ ચાલવાના. હું પણ આ વાત સ્વીકારું. કેન્ડલ મંડળી પાસેથી આટલું શીખ્યો.

સમિક : કેન્ડલ મંડળી સાથેની ટુરમાંથી પાછા આવ્યા પછી તમે લિટલ થિયેટર ગ્રુપ સાથે પહેલું નાટક કયું કર્યું ?

ઉત્પલ : 'મેકબેથ.' જતીન્દ્રનાથ સેનગુપ્તાએ એનો અનુવાદ કર્યો હતો.

સમિક : બંગાળીમાં તમે 'ઘોસ્ટ્સ' અને 'અ ડૉલ્સ હાઉસ' કર્યું ત્યારે પણ તમારી મંડળીમાં અંગ્રેજીનો પ્રભાવ ધરાવતા અભિનેતાઓ કાર્યકર્તાઓ તો હતા - પણ કેન્ડલ મંડળી પછીના તબક્કે એવી એક પણ વ્યક્તિ ન હતી. આ પરિવર્તન કેવી રીતે આવ્યું ?

ઉત્પલ : એની વિગતે ચર્ચા મેં 'ધ લિટલ થિયેટર'નામના લેખમાં કરી છે. એક સભામાં અમે એટલા તારણ પર તો આવ્યા જ હતા કે આમ ઝાઝું ચાલવાનું નથી. આટલી બધી મહેનત કરીને નાટક ભજવીએ અને પાંચ જ પ્રયોગ પછી સમેટી લેવું પડે એ ન ચાલે. એટલે નક્કી કર્યું કે હવે બંગાળીમાં જ નાટક કરવા, એમાં ભાગ લેવાની જેમની તૈયારી હોય તેને જ સાથે રાખી શકાય. મોટા ભાગનાને બંગાળી બોલતાં ફાવતું ન હતું. બંગાળીમાં જે નાટકો શરૂઆતના તબક્કે અમે ભજવ્યાં તેમાં અમારી મંડળીના યહૂદીઓ અને

ઍંગ્લોઈંડીઅન સભ્યો પડદા પાછળ રહ્યા તેઓ નાટકો જોતા રહ્યા પછી એક પછી એક કરીને તેઓ ભારત છોડીને જતા રહ્યા – કેટલાક ઑસ્ટ્રેલિયા ગયા, કેટલાક ઇંગ્લૅન્ડ ગયા.

સમિક : ૧૯૫૪માં તમે બંગાળીમાં 'મેકબેથ' ભજવ્યું અને ૧૯૫૯માં તમે મીનર્વા થિયેટર સંભાળી લીધું – આ વર્ષો દરમિયાન લિટલ થિયેટર ગ્રુપે કઈ પ્રવૃત્તિઓ કરી ?

ઉત્પલ : અમે અઠવાડિયામાં ત્રણથી ચાર નાટક ભજવતા થયા. મોટે ભાગે કલકત્તાની બહાર. અમારી મંડળીના સભ્યોને એને કારણે અગવડ પડી. નાટ્યકાર અજિત ગંગોપાધ્યાયે મીનર્વા થિયેટરના માલિકો સાથે સમજૂતી કરાવી આપી. અમે મીનર્વા વતી 'છાયાનટ' અને 'ઓથેલો' ભજવ્યાં.

સમિક : મીનર્વા થિયેટરની છાપ બહુ સારી ન હતી એ વાત સાચી ? લોકો નાટક જોવા આવશે જ નહીં એવો ડર લાગ્યો ન હતો ?

ઉત્પલ : 'ઓથેલો'માં તો નિયમિત રીતે હાઉસફુલનાં પાટિયાં લટક્યાં હતાં.

સમિક : કલકત્તાની ધંધાદારી મંડળીઓની જેમ તમે પણ પહેલેથી જ અઠવાડિયામાં ત્રણ વખત નાટક ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : હા, પહેલેથી જ. દર ગુરુવારે ઓથેલો અને શનિ-રવિ 'છાયાનટ'. જેવું 'છાયાનટ' જામ્યું કે અમે નવું નાટક ભજવવા હાથ પર લીધું. એ સમયે અમારા વિચારો વિચિત્રવિચિત્ર હતા. દર વખતે નવાં નાટક ભજવવાં જોઈએ એવું અમને લાગતું હતું, પણ એ ખોટી માન્યતા હતી. અમારે 'છાયાનટ' ચાલુ રાખવું જોઈતું હતું. બેત્રણ વરસ ચાલ્યું હોત. પછી અમે 'નીચેર મહલ' ભજવ્યું અને નિષ્ફળ ગયું. દરરોજ થિયેટર કરતાં રંગમંચ ઉપર માણસો વધારે જોવા મળતા હતા. એ નાટકમાં ટોળાનાં દૃશ્ય વધુ હતાં. પછી અમે 'અંગાર' ભજવ્યું.

સમિક : 'અંગાર' નાટકે ભારે ઉત્તેજના ફેલાવી હતી. તે વખતે કોલસાની ખાણોમાં દુર્ઘટનાઓ પણ પુષ્કળ થતી હતી. પણ તમે ભજવતા હતા તેનાથી સાવ જુદા પ્રકારના નાટક ભજવવા પાછળનો હેતુ કયો હતો ?

ઉત્પલ : અમે રંગભૂમિ ઉપર મજૂરોના પ્રશ્નો લઈ આવવા માગતા હતા. સાથે સાથે પ્રેક્ષકોની આંખ ઠારે અને એને આંજી દે એવું નાટક પણ અમારે ભજવવું હતું. કોલસાની ખાણની પૃષ્ઠભૂ આ બંને માગ સંતોષી શકે એવી હતી. ખાણિયાઓ પોતાના અધિકાર માટે લડત આપી રહ્યા હતા અને સત્તાવાળાઓ એમના પર વેર વાળવા જાણી કરીને ખાણોમાં પાણી ઢાલવતા હતા. ખાણમાં પાણી ધસી આવે એ દૃશ્ય પ્રેક્ષકોને તૃપ્ત કરી નાખે એ પ્રકારનું હતું.

સમિક : 'અંગાર' ધંધાદારી રીતે સફળ થયું, અને 'મીનર્વા' જામી ગયું. પછી 'ફેરારી ફૌજ' ભજવ્યું અને એ નિષ્ફળ નીવડ્યું.

ઉત્પલ : ફેરારી ફૌજ નિષ્ફળ ગયું ન હતું. યુનિયનની ઑફિસ પણ થિયેટરમાં જ હતી. બધા જ ધંધાદારી થિયેટર કરતાં અમારી ક્ષમતા ઓછી અને છતાં બીજા કોઈ પણ થિયેટર કરતાં અમે વધારે વળતર આપતા. સૌથી વધારે બોનસ આપીએ છતાં યુનિયનમાં ભાંગફોડિયાં તત્ત્વ પ્રવેશ્યાં.

સમિક : પછી તમે 'તિતાસ એકટિ નદીર નામ' નવલકથાના રૂપાંતર કરવા પ્રેરાયા. આ સાવ જુદી જ પ્રકારની ઘટના હતી. તમારા થિયેટરને આવો કોઈ અનુભવ ન હતો. એ નવલકથાથી તમે આકર્ષાયા હતા કે પછી એવી જીવનરીતિ અને અનુભૂતિથી આકર્ષાયા હતા ?

ઉત્પલ : રંગમંચ ઉપર મજૂરોનાં પાત્રો અમે લઈ આવ્યા એ વખતે અમને થયું કે રંગમંચ ઉપર પ્રેક્ષકોને રીઝવે અને આંજે એવાં દૃશ્યયોજના તથા પ્રકાશઆયોજન હોવાં જોઈએ. એ નવલકથા નીલિમા દાસે વાંચી હતી અને એનું નાટ્યરૂપાંતર સૂચવ્યું હતું. એ નવલકથા વાંચ્યા પછી મને એ બળવાન લાગી, પણ રૂપાંતર કરવું અઘરું હતું. પણ આવો પડકાર ઝીલી બતાવો ત્યારે રંગભૂમિ ઉપર એ પ્રભાવક પુરવાર થાય જ. અમે પડકાર ઝીલી લીધો. અમને એક લાભ હતો. નિરાશ્રિત તરીકે કલકત્તા પાસે જીવતા માલોસ નામની માછીમાર જાતિમાંથી અમે માણસો શોધી કાઢ્યા. કેટલાકને રિહર્સલ વખતે લઈ આવવામાં આવ્યા. તેમણે અમારી વેશભૂષામાં સુધારાવધારા સૂચવ્યા, મેળા વિશે સૂચનો કર્યાં.

સમિક : 'અંગાર' કે 'ફેરારી ફૌજ'ની સરખામણીમાં 'તિતાસ'ની એક સિદ્ધિ નોંધપાત્ર નીવડી. તેણે રંગમંચને વિસ્તાર્યો અને સંગીતનો વધુ સંયમિત તથા સમૃદ્ધ ઉપયોગ કર્યો. તમે પ્રોસિનિયમ થિયેટર' એપ્રન અને પ્રેક્ષાગારના મધ્યભાગ સુધી વિસ્તરેલા ઢાળનો ઉપયોગ કર્યો હતો. પ્રેક્ષાગારના દરવાજામાંથી જ પાત્રોની આવનજાવન થતી, રંગમંચ ઉપરના ઝરુખા પર બે જૂના બોક્સ મૂક્યા હતા. આમ અવકાશને ખાસ્સો વિસ્તાર્યો હતો, તમે આ બધા જ અવકાશોમાંથી સંગીતને વહેવડાવ્યું, અવકાશનું આયોજન એવી રીતે કર્યું કે એનાથી નદી, મેળો, ગામનો રસ્તો વગેરે સૂચવાયા.

ઉત્પલ : આ બધું જ નિર્માણ પ્રક્રિયા દરમિયાન સૂઝતું ગયું. રિહર્સલ દરમિયાન દૃશ્યો કેવી રીતે ભજવવાં તેનો પણ ખ્યાલ આવતો ગયો. તિતાસ નદીના કાંઠે માલોસ માછીમારોનાં જીવન સ્પષ્ટ થતાં ગયાં અને છેવટે રંગમંચની પાર વિસ્તર્યાં.

સમિક : તિતાસના રિહર્સલમાં કેટલો સમય લાગ્યો હતો ?

ઉત્પલ : એકવીસ દિવસ. એનાથી વધારે સમય માટે થિયેટરને બંધ કરવું અમને પરવડે એમ ન હતું. સવારથી બપોરે ચાર વાગ્યા સુધી અમે રિહર્સલ કરતા. ચાર વાગે તો રિહર્સલ પૂરું જ કરવુ પડે, કારણ કે સાંજના શો માટે થિયેટર રોકાયેલું હોય.

સમિક : પચીસ વર્ષના વિરામ પછી તમે ૧૯૬૪માં 'જુલિયસ સીઝર', 'રોમિયો ઍન્ડ જુલિયેટ', 'અ મીડસમર નાઈટ્સડ્રીમ' લઈને આવ્યા. આ દીર્ઘ વિરામ દરમિયાન આખા જગતમાં શેક્સપિયર વિશે ઘણુ નવું વિચારાયું હતું. તમારા ઉપર આ બધાની કેટલી અસર થઈ?

ઉત્પલ : બંગાળીમાં શૅક્સપિયર રજૂ કરવો એ જ પ્રયોગ હતો. એનાથી આગળ વધવાનું જોખમ કોઈએ નહીં લેવું જોઈએ. શૅક્સપિયરે જે રીતે લખ્યું એ જ રીતે ભજવવાનો માર્ગ સીધોસાદો અને સુરક્ષિત હતો. આમ છતાં આધુનિક વેશભૂષાનો ઉપયોગ કરીને અમે 'જુલિયસ સીઝર' ભજવ્યુ - જ્યોતીન્દ્રનાથ ઠાકુરે એનો અનુવાદ કર્યો હતો. આ પ્રયોગ જોખમી હતો. પ્રેક્ષકો બંગાળીમાં શેક્સપિયરને સાંભળવા આવ્યા હતા અને જો અત્યારના લશ્કરી પોશાકમાં પાત્રોને જુએ તો તેમને ભારે આઘાત લાગે, પછી તેઓ સ્થિર ચિત્તે નાટક જોઈ જ ન શકે. અને છતાં એ નાટક ખૂબ સફળ થયું.

સમિક : સાઠીનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં તમારી રાજકીય પ્રવૃત્તિ વિસ્તરી અને તમારા થિયેટર પર પણ એનો પ્રભાવ પડ્યો. આજે તમને શું લાગે છે.'

ઉત્પલ : ૧૯૬૭માં ભારતમાં ઝંઝાવાત ફૂંકાયો, નક્સલવાદી ચળવળનો આરંભ થયો. ચીનાઓએ એ ચળવળને ટેકો આપ્યો અને અમને મૂંઝવણમાં મૂકી દીધા. એમણે કહ્યુ અને અમે એ વાત સ્વીકારી લીધી. સ્ટેલિનની જ્યારે બોલબાલા હતી અને એનું નામ સાંભળતાવેંત લોકો ઊભા થઈ જતા હતા એ દિવસોમાં મેં ટ્રોટસ્કીને ઝારનો જાસૂસ માનવાની ના પાડી હતી અને અત્યારે ચીનના કહેવાથી નક્સલવાદીઓનો ટેકેદાર બની ગયો. એ ભૂલ હતી, ભયાનક ભૂલ હતી.

સમિક : કેમ?

ઉત્પલ : નક્સલવાદી ચળવળ વિચિત્ર રાજકારણ ધરાવતી હતી. એમને મન રંગભૂમિ સમયની બરબાદી હતી, ક્રાંતિમાંથી પલાયન થઈ જવાનો રસ્તો હતો. એમણે તો એવી માગણી કરી કે થિયેટર ઉપરાંત આ બધી પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખવી, નહીંતર તમે તમારી ક્રાંતિકારી છાપ ગુમાવી બેસો. તેઓ એક સભામાં માઓનાં પુસ્તકો લઈ આવ્યા અને એમાંથી વાંચવા માંડ્યું અને 'ઉદાર મતવાદને જીતો.' પણ માઓએ પક્ષના બુદ્ધિજીવીઓ માટે એ વાત કરી હતી, અમારા માટે નહીં. પક્ષની બહારનાં સંગઠનોને એ બધા સિદ્ધાંતો

એતદ્

લાગુ ન પડે. નક્સલવાદીઓની એક લાક્ષણિકતા અંગત આક્ષેપો કરવાની હતી. સરોજ દત્તને એમાં બહુ મજા આવતી હતી. તેઓ અમારી ખૂબ બદબોઈ કરતા. મીનર્વા જૂથને કોઈ પણ ભોગે તોડી પાડવા એક જૂથ તેમણે ઊભું કર્યું હતું. અમે એક વખત નક્સલવાદી નાટક ભજવી રહ્યા હતા અને એમના નાટકમાંથી જ સાત જણે ચાલવા માંડ્યું. અમારા એક બિરાદર ચિત્ત પાલે તેમને સરોજ દત્ત સાથે ગુફતેગુ કરતા જોયા. તેમણે અગાઉથી જણાવ્યા વિના નાટક છોડી દીધું, પણ નાટક બંધ ન રહ્યું. અમે બીજા સાત અભિનેતા શોધી કાઢ્યા અને નાટક ચાલ્યું.

સમિક : 'તીર' ઉત્તમ નાટક હતું એ વાત તમે સ્વીકારતા કેમ નથી ? એની પાછળ ગમે તે રાજકારણ હોય !

ઉત્પલ : હું એનો સ્વીકાર નથી કરતો એવું કોણે કહ્યું ?

સમિક : એનું પ્રકાશન કેમ નથી કર્યું ?

ઉત્પલ : હસ્તપ્રત ખોવાઈ ગઈ. જ્યારે મુંબઈમાં મારી ધરપકડ થઈ ત્યારે મારા ઘરમાંથી એ ચોરાઈ ગઈ હતી. જેને સાચવવા આપી હતી તેણે કહ્યું કે એ ખોવાઈ ગઈ છે. તેણે સંતાડી દીધી હશે, ભવિષ્યમાં કામ લાગશે એમ માનીને.

સમિક : તમે માર્ક્સવાદી સામ્યવાદી પક્ષના સંપર્કમાં આ પહેલાં આવ્યા ન હતા ?

ઉત્પલ : 'કલ્લોલ'ની સમાંતરે જ ૧૯૬૭ની ચૂંટણીઓ વખતે 'દિન બદલેર પલ' નામનું મારું પોસ્ટર નાટક પણ આવ્યું. પણ માર્ક્સવાદી પક્ષને તો 'કલ્લોલ' માટે પણ પ્રશ્નો હતા. તેમને એ બહુ વાચાળ લાગ્યું હતું. માર્ક્સવાદીઓ એમ તો કદી કહેતા જ નથી. 'સમાધાન ન કરો. સશસ્ત્ર બળવા માટે તૈયાર રહો.'

સમિક : તમને એવું ન લાગ્યું કે તમે રંગમંચ મંડળીથી વિખૂટા પડી ગયા છો ?

ઉત્પલ : ના. અમે જૂથથી વિખૂટા પડી ગયા નથી. એક બાજુ નક્સલવાદીઓ અને બીજી બાજુ માર્ક્સવાદીઓ અમારી વિરુદ્ધ હતા ત્યારે અમે 'માનુષેર અધિકારી' ભજવ્યું હતું. નક્સલવાદીઓ આ નાટકથી ચિડાયા અને કારણ કે અમે માઓને ટાંક્યા ન હતા અને હબસીઓની સત્તાને ટેકો આપ્યો હતો. ૧૯૩૧માં અમેરિકા ખાતે જે ઘટના બની તેમાં અમે માઓને કેવી રીતે ટાંકીએ ? લિટલ થિયેટર ગ્રુપમાં ગયેલાં ભાંગફોડિયાં તત્ત્વોથી બચવા માટે અમે મીનર્વા થિયેટરથી સ્વતંત્ર રહીને ભજવણી શરૂ કરી. મારા માથે દેવાનો બોજ ખૂબ હતો. કારણ કે મીનર્વા થિયેટર મારા નામે હતું. આ થિયેટરના નવા વ્યવસ્થાપકો બીલ ચૂકવતા નહીં અને મને નાટક કરવા ન દે. એક લાખ

સિત્તેર હજાર રૂપિયાના બીલ ક્યાંથી ચૂકવવા? અમારે નાટકો કરવાં જ પડે. એટલે એક નવું જૂથ ઊભું થયું.

સમિક : વ્યાવસાયિક જાત્રા સાથે તમે લગભગ એ જ દિવસોમાં જોડાયા. તમે 'રાઈફલ' નાટક 'જાત્રા' અને તમારા 'વિવેક નાટ્ય સંઘ' એમ બંને માટે કર્યું.

ઉત્પલ : અને 'શૂન રે માલિક' પણ. જ્યારે અમારી આંખો સામે જ 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ' ભાંગી પડ્યું અને મીનર્વા બીજા લોકોના હાથમાં જઈ ચઢ્યું ત્યારે અમે 'પિપલ્સ લિટલ થિયેટર' નામ આપીને ખુલ્લામાં નાટકો કરવા માંડ્યાં.

સમિક : વિવેચકો તરીકે અમને લાગે છે કે 'લિટલ થિયેટર' અને 'પિપલ્સ લિટલ થિયેટર'ની વચ્ચેના તબક્કામાં તમને રંગભૂમિના તળપદાં શક્તિ સામર્થ્ય વરતાવા માંડ્યા હતાં. મીનર્વાના આશ્રયે તમારું છેલ્લું નાટક 'માનુષેર અધિકારી' હતું. એ હજુ આજે પણ મને ગમે છે. એ તમારું એક મહાન નાટક છે. નિર્માણની દૃષ્ટિએ ખૂબ જ ઉત્કૃષ્ટ અને યુરોપીય લાગતું હતું - જે રીતે જુદી જુદી સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો, નાટકની સ્ક્રીપ્ટ પણ જે રીતે પસંદ થઈ... એ બધુ જોતાં એમ લાગે. પણ તમે 'જાત્રા' સાથે જોડાયા પછી મેલોડ્રામાના સ્વરૂપને સૂઝસમજથી કેવી રીતે પ્રયોજી શકાય એની આવડત કેળવતા થયા. તમારી પાછલી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓમાં મેલોડ્રામાનું તત્ત્વ જોવા મળે છે.

ઉત્પલ : પહેલા બે નાટક જાત્રા માટે તૈયાર કરવામાં આવેલી સ્ક્રીપ્ટ પર આધારિત હતાં અમે પ્રોસિનિયમ વિના, પડદા, વીંગ વિના જાત્રાને થિયેટરમાં લઈ આવવા માગતા હતા. અહીં પ્રેક્ષકો ત્રણે બાજુ બેઠા હોય. પરંતુ આ પ્રકારે કામ કરવા ટેવાયેલા અભિનેતાઓ અમારી પાસે ન હતા. ધીમે ધીમે અમારા અભિનેતાઓ આ આવડત કેળવશે એમ મેં માન્યું હતું.

સમિક : મેં જાત્રાના નિર્માતાઓ અને અભિનેતાઓ પાસેથી જાણ્યું છે કે તમે આ પ્રકારને કેવો ઘાટ આપ્યો છે, ખાસ કરીને તો રિહર્સલો વખતે શિસ્તપાલનનો આગ્રહ રાખ્યો, નિર્માણની પ્રક્રિયાને વ્યવસ્થિત બનાવી, અભિનેતાઓની અભદ્ર આછકલાઈ અને અહંકારવૃત્તિને અંકુશમાં આણી, પણ આ સિવાય તમારું પોતાનું અર્પણ 'જાત્રા'માં કેટલુ?

ઉત્પલ : શિસ્તનો પ્રશ્ન ગૌણ હતો. વધારે મહત્ત્વની વાત જાત્રામાં રાજકારણને પાછું આણવાની હતી. રાજકારણનું તત્ત્વ અહીં આવી રહ્યું હતું પણ ધીમે ધીમે... સંકોચ સાથે, બીતાં બીતાં. જાત્રાના નાટ્યલેખકો રાજકીય પ્રશ્નો સ્પષ્ટતાથી અને પ્રગલ્ભતાથી રજૂ કરતા ગભરાતા હતા. લોકો એ બધું કેવી રીતે સ્વીકારશે એ વિશે તેમને કદાચ પૂરી ખાતરી ન હતી. મે જાત્રા માટે જેટલાં

અંતઃ

નાટકો લખ્યાં તેમાં સ્પષ્ટ રીતે વિદ્રોહાત્મક ભૂમિકા અપનાવી, અને આ પ્રયોગો લોકપ્રિય થયા. જાત્રા સાથે સંકળાયેલાઓ માટે આ નવો અનુભવ હતો.

સમિક : તમે જાત્રા સાથે કેટલાં વર્ષો ગાળ્યાં ?

ઉત્પલ : દસ વરસ, બીબી ઘર મારું છેલ્લું જાત્રા નાટક. ના. મેં દસ વર્ષ પછી એક બીજું નાટક લખ્યું હતું. 'દમામ ઓઈ બાજે.'

સમિક : એ તો ગયા વરસે. જાત્રા સાથેનાં વરસોમાં તમે બહુ નસીબદાર. તમને ખૂબ સારા અભિનેતાઓ મળ્યા. પોંચુ સેન, બિજન મુકરજી, મનોરંજન ચક્રવર્તી, વીણા ઘોષ. એમની સાથે સાથે તમને એક નવી પેઢી પણ સાંપડી-શેખર ગાંગુલી, શિવદાસ મુખરજી. એટલે બે જૂથ અહીં હતાં. અને તમે એ બંનેને ભેગા કર્યા અને બંને વચ્ચે સેતુ રચ્યો. આ કેવી રીતે કરાવી શક્યા ?

ઉત્પલ : જે અભિનેતા જાત્રા સાથે ત્રીસ-ચાલીસ વર્ષ સુધી જોડાયેલો હોય તેને ખબર છે કે દિગ્દર્શક શી અપેક્ષા રાખે છે. વાસ્તવમાં જાત્રા માટે નાટકો લખવામાં દિગ્દર્શન અને નિર્માણમાં તેમણે મને મદદ કરી. પોંચુ સેન અને બિજેન મુખરજી માત્ર ઉત્કૃષ્ટ અભિનેતાઓ જ નહીં પણ તેઓ ચરિત્રને તરત જ પામી જનારા પણ હતા. પહેલા બેત્રણ દિવસ એ કશું ન કરે, તેઓ મારી પાસે રોલ કરાવે અને જુએ. પણ બરાબર ધ્યાન આપીને જુએ. તેમણે આવું કશું જોયું ન હતું. એકબે વખત તેમણે મને કહેલું કે જાત્રા નાટકમાં આટલું ધીમેથી ન બોલાય - અથવા અભિનેતાઓ એકબીજા સામે જોયા વિના પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચી જાય તો વધુ સારું. રિહર્સલ દરમિયાન મને એમની વાત સાચી લાગી. તેમની પાસે ખૂબ અનુભવ હતો અને એને કારણે આવાં સૂચન કરી શક્યાં હતાં. પહેલી વખત તેઓ સંવાદ સાંભળી મને જણાવે કે આ જગ્યાએ ઊભા રહીને બોલવામાં આવશે તો એનો ખૂબ પ્રભાવ પડશે. રિહર્સલના ત્રીજા કે ચોથા દિવસે તેઓ ઊભા થાય અને જણાવી દે કે હવે અમારો વારો. એમણે જીવનમાં કદી પણ ચોપડી હાથમાં રાખીને રિહર્સલ કર્યાં નથી. તેઓ પ્રોમ્પ્ટીંગ પર વધારે આધાર રાખતા હતા. અને પહેલેથી પ્રોમ્પ્ટીંગનો વિરોધ હું કરતો રહેલો. એટલે જ્યારે આ અનુભવી અભિનેતાઓ ત્રીજે કે ચોથે દિવસે રિહર્સલમાં જોડાય ત્યારે તેમને પોતાના સંવાદ મોઢે થઈ ગયા હોય. મારા કરતાં પણ તેઓ વધુ આગળ નીકળી ગયા હતા. મેં કલ્પના કરી ન હોય એવું તેઓ કરી બતાવતા હતા. 'દિલ્હી ચલો'માં કર્નલ બ્રેનનના પાઠમાં બિજન મુખરજીનો અભિનય જુઓ. એણે અંગ્રેજની જે ભૂમિકા ભજવી તેવી હજુ સુધી કોઈએ ભજવી ન હતી. એ અભિનય બેનમૂન હતો. એ લુંગી

પહેરીને રિહર્સલ કરે ત્યારે ક્યારેક મારી નજર તેમના પર પડતી, મને થતું કે એ અંગ્રેજની ભૂમિકા ભજવી શકશે ખરા ? પણ ચોથા રિહર્સલથી એમણે અદ્‌ભુત રીતે કામ કરવા માંડ્યું. તેમની સિદ્ધિ બેનમૂન હતી અને કોઈ યુવાન અભિનેતાની શક્તિ બહારની હતી. પરંતુ અમારી સાથેના યુવાન અભિનેતાઓ બીજી સિદ્ધિઓ ધરાવતા હતા. ઉત્સાહ, શક્તિ – અવિરત શક્તિ હતા. પીંચુ બાબુ ઉંમરના કારણે નિવૃત્ત થવાની અણી પર હતા. રિહર્સલોનો થાક તેમને લાગતો હતો, પણ યુવાન અભિનેતાઓ થાકતા જ ન હતા. કલાકો સુધી તેઓ રિહર્સલ કરીને છેવટે સંવાદો મોઢે કરી લેતા. થોડી કુશળતા ઓછી હતી પણ એના બદલામાં શક્તિ પાર વિનાની હતી. બે પેઢી વચ્ચે આવો ભેદ હતો. પણ બંને વચ્ચે આમ તો સમાનતા હતી – બંનેને આજીવિકાનો પ્રશ્ન નડતો હતો. અહીં જ વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ બાજી જીતી જાય છે. અવેતન રંગભૂમિ તો એક શાપ છે શાપ.

સમિક : પીપલ્સ લિટલ થિયેટરવાળું 'ટીનેર તલવાર' બધી રીતે અદ્વિતીય હતું. આ જોવા માટે હું એક વખત મારા મિત્ર સત્યદેવ દુબેને લઈ ગયો હતો. હું એમને સંવાદ સમજાવી રહ્યો હતો અને ત્યાં દુબેએ મને અટકાવી દીધો, કહ્યું કે હવે મને સમજાય છે. નાટક પૂરું થયા પછી દુબેએ જગતમાં સર્વત્ર જોવા મળે છે એવા નાટ્યાનુભવ તરીકે એનું વર્ણન કર્યું. એને કારણે એ નાટકે ભાષાની મર્યાદાઓ વટાવી દીધી અને ઘણા બધા સ્તરે નાટકનો અનુભવ કરાવી આપ્યો. આમ છતાં 'ટીનેર તલવાર'માં તમે બિનધંધાદારી અભિનેતાઓ પાસેથી કામ લીધું હતું અને નોંધપાત્ર સિદ્ધિ મેળવી હતી. આ બધા સમૂહ પાસેથી તમે આવી અદ્‌ભુત સિદ્ધિ ક્યાંથી મેળવી શક્યા ?

ઉત્પલ : સૌથી પહેલાં તો અમે નવ મહિના રિહર્સલ કર્યું – વધુ પડતું કહેવાય. એક નાટક પાછળ આટલો બધો સમય કોઈને ન પરવડે. અમે ઘણી વખત માત્ર દસ જ દિવસ રિહર્સલ કરીને નાટક કર્યાં છે. પણ 'ટીનેર તલવાર'માં કોઈ જોખમ ઉઠાવવા માગતા ન હતા – 'પીપલ્સ લિટલ થિયેટર'નું આ એક મોટું સાહસ હતું. પણ માત્ર રિહર્સલોની સંખ્યા પરથી જ નાટક મહાન ન બને. ઉત્કટતાથી તમને સ્પર્શી જવું જોઈએ. અભિનય કરવામાં જો આનંદ ન આવે તો અભિનેતાઓ અભિનય કરી જ ન શકે. જે પળે અભિનય કે રિહર્સલ તમને કંટાળો આપવા માંડે ત્યાં બંધ કરી દેવાના. પણ 'ટીનેર તલવાર'ના આટલા લાંબા રિહર્સલો દરમિયાન કોઈને કંટાળો આવ્યો ન હતો. બધાને મજા પડતી હતી. યુવાન સ્ત્રીપુરુષોની મંડળી એકબીજાથી પરિચિત થઈ રહી હતી, એક બીજાની અભિનય શક્તિ સમજવા મથ્યા હતા. એમાં બધાને રસ પડ્યો હતો.

સમિક : તમારા લખાણમાં પણ તળપદાપણું દેખાયું હતું. તમારાં આગલાં નાટકો કરતાં અહીં ભાષાનાં સ્તર વધુ હતાં, વર્ગો પણ વિવિધ હતા. જુદા જુદા પ્રકારની બંગાળી ભાષા સાંભળવા મળતી હતી. 'ટીનેર તલવાર'ની ભાષા સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ પણ ખૂબ સમૃદ્ધ હતી. તમારા પહેલાંનાં નાટક થિયેટરની રચનાઓ હતી. જ્યારે 'ટીનેર તલવાર'માં રંગભૂમિ અને સાહિત્ય - બંનેનો સમન્વય થયો હતો. બંગાળી ભાષાના આવા ઉપયોગને કારણે પાત્રની વર્ગલાક્ષણિકતાઓ બરાબર પ્રગટ થતી હતી. તમે જ્યારે રિહર્સલ કરવા માંડ્યા ત્યારે તમારી પ્રત અત્યારે છે એવી જ હતી કે રિહર્સલો દરમિયાન એનું આ સ્વરૂપ ઘડાયું ?

ઉત્પલ : હસ્તપ્રત તો પહેલાં પણ આ જ સ્વરૂપે હતી. એમાં કોઈ ફેરફાર નથી કર્યા. અમે રિવોલ્વીંગ ડીસ્કનો ઉપયોગ કર્યો એના ઉપરથી વધુ સારી અસર કેવી રીતે પ્રગટાવી શકાય એનો ખ્યાલ આવ્યો. રિહર્સલોના પરિણામે થિયેટર પાસેથી કેવી રીતે કામ કઢાવી શકાય એ ધીમે ધીમે સ્પષ્ટ થવા માંડ્યું. રવીન્દ્ર સદન સ્ટેજ પાસેનું એલિવેટર હજુ પણ કામ કરે છે. અમે એનો ઉપયોગ કર્યો. અમારાં નાટકોમાં કે ધંધાદારી રંગભૂમિમાં જે સાધનસામગ્રીનો ઉપયોગ કરી ન શકાય એનાથી મને ત્રાસ થતો હતો. સામગ્રી એમ ને એમ પડી રહે. ડીસ્કનો ઉપયોગ માત્ર સેટ બદલવા જ થતો હતો. એનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરી શકાય એની સૂઝ તેમની પાસે ન હતી એનો ખ્યાલ મને આવી ગયો હતો. એ ડીસ્ક ત્યાં શા માટે છે એ પણ તેઓ જાણતા ન હતા. નાટક અને પ્રેક્ષકો વચ્ચેનું અંતર ઘટાડવા યંત્રસામગ્રીનો ઉપયોગ કરવાનો વિચાર અમને આવ્યો.

ટીનેર તલવાર આખરે તો થિયેટરની સમીક્ષા હતી. જગતને એના દ્વારા કશુંક કહેવાનું હતું. એ સમીક્ષા અમારાં બધાં અભિનેતાઓ-અભિનેત્રીઓ બરાબર સમજી ગયાં હતાં. તેઓ પણ આ નાટક દ્વારા કશુંક કહી રહ્યા હતા. એ રીતે આ સામૂહિક નિર્માણ હતું અને અભિનેતા વૃંદની નિષ્ઠા ખૂબ સામર્થ્યથી પ્રગટ થઈ આવી.

સમીક : પીપલ્સ લિટલ થિયેટરના આરંભના તબક્કે તમે રાજકારણને પ્રત્યક્ષ રીતે પ્રયોજ્યું ન હતું. 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ'માં પણ શરૂઆતના તબક્કે એવું જ જોવા મળ્યું હતું. પીપલ્સ લિટલ થિયેટર વિશાળ, ઉદાર અને પ્રગતિવાદી વિચારણાથી આરંભાયું હતું. આ પસંદગી સભાનપણે હતી કે લિટલ થિયેટર ગ્રુપના અંતિમ તબક્કાની મુશ્કેલીઓ સામેની પ્રતિક્રિયા હતી ?

ઉત્પલ : સ્વાભાવિક રીતે જ. પણ અમે મળવાનો અને આગળ ધપવાનો નિર્ણય લીધો. પહેલા આક્રમણ પછી અમારી પરિસ્થિતિ તપાસી જોઈ, નક્કી કર્યું કે

અત્યારે સમય ક્લાસિકનો છે. અમારે શત્રુ ઉપર હુમલો કરવાનો હતો અને પછી પાછા હટવાનું હતું. ટીનેર તલવારની સાથે સાથે બંગલા દેશની ચળવળ વિશે 'ટિકાના' કરવાનો નિર્ણય લીધો. એ સમયે અમે કલકત્તામાં રાજકીય નાટકો કરી શકીએ એવી સ્થિતિમાં ન હતા. કૉંગ્રેસી ગુંડાઓ આતંક મચાવી રહ્યા હતા. તેઓ ખૂનખરાબી કરી રહ્યા હતા. માર્ક્સવાદી પક્ષની ઑફિસો ઉપર હુમલા થતા હતા, આગ ચાંપવામાં આવતી હતી. પક્ષના કાર્યકરોને તેમના ઘરમાંથી ઝડપી લઈ તેમને મારી નાખવામાં આવતા હતા. જે નાટક જોઈને તેઓ બોલી ઊઠે : 'લોકો બંગાળી થિયેટરની મહાન પરંપરાને આગળ વિસ્તારી રહ્યા છે' એવા નાટક માટેનો આ ઉત્તમ સમય હતો. થોડા સમય માટે તો તેમને શસ્ત્રહીન કરવા જ પડ્યા. સિત્તેરના દાયકામાં જ્યારે અમે શૅક્સપિયરનું 'મૅકબેથ' ભજવ્યું ત્યારે આપખુદશાહી અને કટોકટી સામે લડવા માટે આનાથી વધુ સારું બીજું નાટક અમારી પાસે ન હતું. સાથે સાથે અમને એ પણ ખબર હતી કે આ નાટક ઇન્દિરા ગાંધી વિરુદ્ધ છે એટલું પારખવાની બુદ્ધિ કૉંગ્રેસમાં ન હતી. અમે 'મેકબેથ' કરી રહ્યા હતા એટલે કૉંગ્રેસીઓ તો એમ જ માનવાના કે આ જૂથ તો શૅક્સપિયરમાં ડૂબેલું છે એટલે એમને એ દિશામાં આગળ જવા દો. પરંતુ ૧૯૭૨માં અમને બધાને લાગ્યું કે હવે આક્રમક વલણ અપનાવવું જોઈએ. એટલે અમે 'બેરીકેડ' ભજવ્યું. હેમન્ત બાસુના ખૂનનો ગેરલાભ તેમણે ઉઠાવ્યો. તેઓ સામ્યવાદીઓને અપરાધી તરીકે ઓળખાવવા માગતા હતા. તેઓ ચૂંટણીઓ જીતે એવી તો કોઈ શક્યતા ન હતી પરંતુ ગેરરીતિ આચરીને સત્તા પ્રાપ્ત કરી લીધી. અમે એમને નાટકના માધ્યમ દ્વારા ઉત્તર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

જ્યારે અમે 'દુઃસ્વપ્ને નગરી' ભજવ્યું ત્યારે ખબર હતી કે અમારી ઉપર હુમલો થશે. પણ એ વિના બીજો કોઈ ઉપાય ન હતો. પીછેહઠ કરવાનો સમય ન હતો. આ સીધા હુમલા પછી અમે જો તક મળે તો રવીન્દ્રનાથનું નાટક કરી શકીએ. પણ આખી દુનિયા જાણે છે કે રવીન્દ્રનાથનાં નાટક ભજવવાનું અમને ફાવતું જ નહીં. એટલે અમે રવીન્દ્રનાથનાં નાટક પડતાં મૂક્યાં.

સમિક : તેમણે કેવી રીતે હુમલા કર્યા ?

ઉત્પલ : પહેલી વાર તેમણે સ્ટાર થિયેટર પર ખુલ્લેઆમ આક્રમણ કર્યું. સશસ્ત્ર પોલીસોની હાજરીમાં તેમણે પ્રેક્ષકોને નાટક જોવા આવતા રોક્યા. વિભૂતિ ચક્રવર્તી નામના મુખ્ય પોલીસ અધિકારી હમેશની જેમ જીપમાં બેસી રહ્યા. પોલીસે ૧૨૪ એ કલમ હેઠળ રાજદ્રોહનો આરોપ મૂક્યો. અમે સાક્ષીઓની

યાદી આપી - પશ્ચિમ બંગાળના માજી ગવર્નર, પોલીસ કમિશનર રણજિત ગુપ્તાનાં નામ પણ હતાં. એ બધાએ જુદે જુદે સમયે વિધાનો કર્યાં હતાં અને સ્ટેટ્સમેનમાં પ્રગટ પણ થયાં હતાં. કેટલાક લેખ પણ હતા. આ બધાં સાધનો દ્વારા અમે અમારી માહિતી એકત્રિત કરી હતી. દા.ત. રણજિત ગુપ્તાએ એક લેખમાં લખ્યું હતું કે પોલીસ સ્ટેશનમાંથી એટલી બધી ભયાનક ચીસો સંભળાતી હતી કે પાડોશીઓ ઊંઘી પણ શક્યા ન હતા. સ્વાભાવિક છે કે પોલીસ અધિકારીઓ તો ચીસો પાડતા ન હતા. ચીસો પાડનારા કેદીઓ હતા. અમારા વકીલે કોર્ટને કહ્યું કે અમે આ બધાને સાક્ષી તરીકે બોલાવીશું. 'દુઃસ્વપ્નેર નગરી'માં જે કંઈ આલેખ્યું હતું તે બધું સાચું હતું. જો આ બધું સાચું હોય તો રાજદ્રોહનો આરોપ ટકી જ ન શકે. પોલીસે પીછેહઠ શરૂ કરી. તેઓ કેસ પાછો ખેંચવા માગતા હતા, નાટક ઉપર તો લગભગ પ્રતિબંધ આવી ગયો. પણ અમે જુદા જુદા નામે નાટક ભજવતા રહ્યા દા.ત. 'કોલકાતાર કડચા'. બંગાળમાં ઘણી બધી જગ્યાએ આ નાટક ભજવાયું. સ્થાનિક બિરાદરો દર વખતે નામ બદલતા ગયા.

સમિક : છેવટે તેમણે કેસ પાછો ખેંચ્યો ખરો ?

ઉત્પલ : ના, એ તો ડાબેરીઓ જ્યારે સત્તા ઉપર આવ્યા ત્યારે જ પાછો ખેંચાયો.

સમિક : 'બેરીકેડ' પછી પીપલ્સ લિટલ થિયેટરે રાજકીય શિક્ષણ આપવા માટે ઘણાં બધાં નાટકો કર્યાં, ભૂતકાળની કોઈ ઐતિહાસિક ઘટનાના ઐતિહાસિક-રાજકીય પરિણામોની થોડી ઉપેક્ષા પણ થઈ. દા.ત. તોતા, તિતુમિર, સ્ટાલિન ૩૪, લેનિન કોથાય - આ બધાં નાટકને આ વર્ગમાં મૂકી શકાય.

ઉત્પલ : માર્ક્સવાદી ભાષામાં કહેવું હોય તો માર્ક્સવાદી પરિપ્રેક્ષ્યમાં ઇતિહાસ ભણ્યા વિના વર્તમાનનું મૂલ્ય આંકી ન શકાય. વર્તમાન સામ્યવાદીઓ ભૂતકાળની બધી ક્રાન્તિઓનો વારસો લઈને ચાલે છે. એ બધાં પરિબળ હવામાંથી અધ્ધર આવી ગયાં નથી. ફ્રેન્ચ ક્રાન્તિ, ક્રોમવેલ ક્રાંતિ, ઓક્ટોબર ક્રાંતિ, ચીની ક્રાંતિ વગેરે. જો સામ્યવાદીઓ તેમના વારસા માટે સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી સુદીર્ઘ પરંપરાને અસ્વીકારે તો તેઓ જ અપમાનિત થશે અને દેશદ્રોહીઓ ગણાશે. ડગલે ને પગલે સામ્યવાદીઓ સામે આવી અફવા આવે છે. આની સામે આપણું એક સંગીન શસ્ત્ર એ છે કે ભારતના સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી વારસાને તેમના પોતાના વારસા તરીકે આ સામ્યવાદીઓ ઓળખાવે છે એ વાત આપણા નિંદકોને બતાવી આપવી. કોંગ્રેસી જમાત અવારનવાર એક જૂઠાણું ચલાવ્યા કરે છે કે ભારતમાં સ્વતંત્રતા માત્ર મહાત્મા ગાંધી, જવાહરલાલ અને ઇન્દિરા ગાંધીને કારણે આવી. આ જૂઠાણાને તોડી

પાડવાની જવાબદારી અમારી છે.

સચિક : બીજી તરફ તમે પ્રાસંગિક હેતુઓ પાર પાડવા લાંબા સમયથી પોસ્ટર પ્લે કરી રહ્યા છો.

ઉત્પલ : બિરાદર લેનિન 'વૉટ ઇઝ ટુ બી ડન'માં કહે છે. ચળવળિયા નીતિ માત્ર ચળવળિયાઓ, વક્તાઓ કે પક્ષના મુખપત્ર માટે જ નહીં પણ થિયેટર માટે પણ જરૂરી છે. પ્રેક્ષકોને બહુ સાદી ભાષામાં પણ કળાત્મક રીતે પ્રાસંગિક પ્રશ્નો, પક્ષની નીતિ, દુશ્મનોની સ્થિતિ, દુશ્મનો દ્વારા ચલાવવામાં આવેલા જૂઠાણાં સમજાવવા જરૂરી છે. એક કળાત્મક પ્રયુક્તિ એ છે કે બધાં શેરીનાટક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતાં હોવાં જોઈએ. વિશાળ ટોળાને બીજી કોઈ રીતે અંકુશમાં રાખી ન શકાય. વર્ષોથી શેરીનાટકો આ જ રીતે વિકસતાં રહ્યા. 'દિન બદલેર પલ' છેવટે ત્રણ કલાકના નાટકમાં આ રીતે વિસ્તર્યું. શત્રુઓ તો સાવ મૂરખ છે એટલે એ લોકો જે બોલે જાય છે, કર્યે જાય છે તે બધું અમે ઝીલતા જઈએ છીએ અને એ ઘટનાઓ વધુ ને વધુ હાસ્યાસ્પદ બનતી રહે છે.

અમે તખતા ઉપર ખૂબ જ ગંભીર રાજકીય પ્રશ્નો ઉપર ચર્ચાઓ કરીએ છીએ, દુશ્મનોનાં દૃષ્ટિબિંદુઓ તટસ્થતાથી રજૂ કરીએ છીએ એટલે અમારાં શેરીનાટકો તો ખૂબ જ ગંભીર છે. અમે સામા પક્ષની વાતોને વિકૃત કરતા નથી, એમને તુચ્છ બતાવતા નથી. એમનાં વિધાનો જે રીતે હોય એ જ રીતે ટાંકી બતાવીએ છીએ. પછી અમે દલીલો કરીને એ તોડી પાડીએ છીએ, પણ અમારો હેતુ માત્ર હસાવવાનો નથી હોતો. અમારા શેરીનાટકોના દર્શકોએ અમને જણાવ્યું છે કે આવા ગંભીર પ્રશ્નો આટલા લાંબા સમય સુધી આવા સ્થળે રજૂ કરી શકાય એની તો અમે કલ્પના પણ કરી શકતા ન હતા. અમારાં શેરીનાટકો ગંભીર રાજકીય વિચારણાઓ, હકીકતો અને આંકડાઓ રજૂ કરે છે.

કેટલાક લોકો એમ માને છે કે આવાં રાજકીય નાટકોની કોઈ અસર થતી નથી. હું આ વાત સાથે સંમત થતો નથી. આ નાટકો અંદરથી તમને હચમચાવી નાખે છે, એટલે સપાટી પર ભલે તેમની અસર ન વરતાય પણ લાંબા ગાળે પરિણામો પ્રગટે જ છે. અમારાં શેરીનાટકો વડે વિરોધી દર્શકોને આકર્ષી શકાય કે કેમ એ વિશે ચર્ચા ચાલ્યા કરે છે. અમારા એકાદ બે પોસ્ટર પ્લે જોઈને કોંગ્રેસી ટેકેદારો અમારા પક્ષમાં જોડાઈ જાય એમ હું માનતો નથી. શેરીનાટક બહુ બહુ તો આટલા બધા લોકોના વેરવિખેર ક્રોધને સઘન કરી શકે. એમને સામૂહિક વિરોધ સુધી પહોંચાડી શકે; શાસક વર્ગ સુધી એ વિરોધ પહોંચાડી શકે.

શેરીનાટક શુધ્ધ રાજકારણ છે - અમારા પક્ષ વિરુદ્ધ તેમનો પક્ષ. શેરી નાટકોમાં ભાગ લેવો ન લેવો એની સ્વતંત્રતા સભ્યોને છે. પણ સામાન્ય રીતે બધા જ ભાગ લે છે. એ પણ એક પ્રકારનું રાજકીય શિક્ષણ છે. અમારા જૂથમાં ઘણા અપક્ષો પણ છે, તેઓ નાટકમાં જ રસ ધરાવે છે. પણ અમને એ વાતનો ગર્વ છે કે બેત્રણ વરસમાં તે બધા વાચન, કાર્ય અને ચર્ચાઓ દ્વારા અમારા પક્ષના ટેકેદાર બની જાય છે.

સમિક : તમે કોંગ્રેસ સરકાર સાથે અવારનવાર ચર્ચાઓ કરી છે. કેટલીય વખત તમે જેલમાં ગયા છો. તમારાં નાટકો પર પરોક્ષ પ્રતિબંધો મુકાયાં. કલ્લોલ માટે 'આનંદ બજાર પત્રિકા' અને 'યુગાંતરે' જાહેરખબરો સ્વીકારવાની ના પાડી એની પાછળ સરકાર જ જવાબદાર હોવી જોઈએ. હવે તમને અર્ધ-સરકારી સંસ્થા 'કલ્લોલ' ભજવવા કહે છે. આ પરિસ્થિતિ તમારી વિચારણાઓ પ્રમાણે કેવા પ્રકારની ? ઘણા બધા તમને તકવાદી માને છે, તમે ક્યારેક સરકારી તંત્રનો લાભ લઈ લો છો અને પછી તેની ટીકા કરો છો.

ઉત્પલ : રાજકીય થિયેટર તો માને છે કે જે કંઈ પ્લેટફોર્મ મળે તેનો ઉપયોગ કરવો. જ્યાં લોકો હોય ત્યાં અમારાં થિયેટર. લોકો એટલે કંઈ કોંગ્રેસીઓ કે કેન્દ્ર સરકાર નહીં. સરકાર તો મૂરખ છે એટલે મિત્ર અને શત્રુ વચ્ચે ભેદ પારખી શકતી નથી, કયા નાટક દ્વારા તેમને લાભ થાય અને કયા નાટક દ્વારા નુકસાન થાય એ પણ સમજવાની શક્તિ તેનામાં નથી. તેઓ તો ઘણીવાર સામે ચાલીને દુશ્મનને નોતરે છે, પછી કંઈ પેલો એમ ન કહે કે મારાથી સહકાર નહીં અપાય. એવું વલણ લેનાર સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ કરી ન શકે.

હમણાં જ એક વિવાદ ઊભો થયો હતો. જો વી. પી. સીંઘ ભાજપ સાથે સંબંધો રાખતા હોય તો માર્ક્સવાદી પક્ષે એમની સાથેનો સંબંધ તોડી નાખવો જોઈએ ?... સાંસ્કૃતિક મોરચે સંઘર્ષ વધુ સૂક્ષ્મ ભૂમિકાએ હોય છે. કારણ કે અહીં બુદ્ધિમતિભા સાથે કામ પાડવાનું હોય છે. દિલ્હી જવું જરૂરી છે. અહીં પોતાના અધિકારો માટે લડનારો મોટો વર્ગ છે, એમને ક્રાંતિકારી નાટકો જોવાની તક મળતી નથી. આવાં નાટક કરનાર સફદર હાશમીની દિલ્હીમાં હત્યા કરવામાં આવી. દિલ્હીમાં જ આવી ઘટના બની શકે. બીજા લોકોએ દિલ્હી જવું જોઈએ એ વાત વધુ સ્પષ્ટ થાય છે.

સમિક : ઈપ્ટાએ અને ત્યાર પછી ચાલેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓએ પોતાને બંગાળની પરંપરાગત રંગભૂમિ સામે કળાની દૃષ્ટિએ અને વિચારણાની દૃષ્ટિએ વિરોધ છે એવું જાહેર કર્યું હતું. પરંપરાગત રંગભૂમિએ વ્યાવસાયિક નીતિ અપનાવીને જુદાં પ્રકારનાં મૂલ્યો સ્વીકાર્યાં હતાં. પણ 'ટીનેર તલવાર'થી માંડીને 'પાંડવેર અજ્ઞાતવાસ' સુધીનાં નાટકોમાં તમે એ પરંપરા વિશે કંઈક

જુદી માન્યતા ધરાવતા લાગો છો. 'આજકેર શાહજહાન'માં પણ તમારી માન્યતા એવી જ છે. તમે બંગાળની પરંપરાગત રંગભૂમિ વિશે શું માનો છો?

ઉત્પલ : પરંપરા પ્રત્યે અમારો અભિગમ કેવો હોવો જોઈએ એ પ્રશ્ન છે. ઈપ્ટાને તો કોઈ પણ પરંપરાનું જ્ઞાન ન હતું. આપણા પૂર્વજો કોણ એની પણ તેમને ખબર ન હતી. પણ ભૂતકાળના જ્ઞાન વિના વર્તમાન મિથ્યા છે એની અમને પ્રતીતિ થઈ ગઈ છે. પ્રમાણભૂત આધુનિકતાવાદ ભૂતકાળને સારી રીતે સમજવામાં રહેલો છે, તો જ એ પરંપરાને આગળ વિસ્તારી શકાય. ઈપ્ટાવાળાઓએ ભલે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહ્યું ન હોય પણ તેમની પ્રવૃત્તિઓ જોતાં એમ લાગે કે બંગાળીમાં નાટકો લખાયાં જ નથી એમ માનીને તેઓ પરંપરાને અસ્વીકારતા રહ્યા, બંગાળી નાટક વાંચ્યા વિના જ તેઓ આવા તારણ પર જઈ ચઢ્યા હતા. નહીંતર આટલાં બધાં જૂથ, આટલા બધા અનુવાદો શું કામ કરે? અનુવાદો ભજવવા જોઈએ એ વાત સાચી. મહાન યુરોપીઅન નાટકો આપણાં જ છે. એમનો અનુવાદ થવો જોઈએ. પણ હું 'ઝીગર ઝેગર'નો અનુવાદ ન કરું.

એમની દૃષ્ટિએ તો રવીન્દ્રનાથ જ એક માત્ર નાટ્યલેખક, કારણ કે એમને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું હતું. એ ઇનામ કવિતાઓ માટે મળ્યું હતું એ વાત તેઓ ભૂલી ગયા. તેમણે જો બંગાળી નાટકો સારી એવી સંખ્યામાં વાંચ્યા હોત તો ખ્યાલ આવત કે બંગાળીમાં સમર્થ નાટ્યલેખકો પણ છે; થોડાં ખરાબ નાટકો લખાયાં છે એની ના નહીં. જેવાં લખાયાં એ જ સ્વરૂપે તે ભજવવાં જોઈએ એ જરૂરી નથી. આપણી પાસે કલમ છે ને! એનો ઉપયોગ કરવાનો. મને ગિરીશ ચંદ્ર ઘોષનાં નાટકો ભજવવાનો સંકોચ નથી, અમે મીનર્વામાં 'સિરાજૌદૌલા' નાટક ભજવ્યું હતું. મેં એમાં જરૂરી ફેરફારો કર્યા. એ જ રીતે દ્વિજેન્દ્રલાલ રોયનાં નાટકો. બાદલ સરકારે 'અબુહસન'નું કે મોહિત ચટોપાધ્યાયે 'અલીબાબા'નાં રૂપાંતર કર્યાં હતાં.

મને સમજ નથી પડતી કે ગિરીશચંદ્રના એકાંકીઓની ઉપેક્ષા શા માટે કરવી જોઈએ? એ વાંચીએ તો આપણને ખ્યાલ આવે કે રંગભૂમિ ક્ષેત્રે આટલા બધા સમૃદ્ધ, વૈવિધ્યસભર પ્રયોગો થયા નથી. એમાં થોડા ફેરફાર કરો એટલે આપણા સમાજનું બરાબર પ્રતિબિંબ ઝીલાય. તો પછી 'ઝીગર ઝેગર' પાછળ દોટ મૂકવાનો પ્રશ્ન ન આવત.

તમારા પ્રશ્ન પર આવીએ. પરંપરા વિશેનો મારો ખ્યાલ બદલાયો છે, પણ 'આજકેર શાહજહાન'નો વિષય જુદો છે. આ નાટકનો મર્મ કોઈ પારખી ન શક્યું એ હું જોઈ શક્યો છું. એમાં ઔદ્યોગિક સંસ્કૃતિને કારણે ઊભા થયેલા

ભયાનક એકલવાયાપણાની વાત છે. નાયક અભિનેતા છે એ તો એક અકસ્માત. એ એંજિન ડ્રાઈવર પણ હોઈ શકે, નવાં યંત્રો સાથે મેળ પાડી ન શકતો ડ્રાઈવર. મને અભિનેતાઓનો પરિચય છે એટલે મેં અભિનેતા મૂક્યો.

સમિક : તમે બ્રેશ્ટ વિશે વિચારનારાઓમાં અગ્રણી છો, એને વિશે ખાસ્સું લખ્યું છે. પણ તમે બ્રેશ્ટનું એક પણ નાટક ભજવ્યું નથી. આ વિચિત્ર નથી?

ઉત્પલ : આપણો હેતુ બ્રેશ્ટની ટેકનિકનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરી શકાય એ જોવાનો છે; એના અનુવાદ કરવા એ ગૌણ છે. આમેય બ્રેશ્ટનો અનુવાદ અઘરો છે; આ દેશમાં એનાં નાટક ભજવીને સફળતા મેળવવી મુશ્કેલ છે. બ્રેશ્ટ સાચા અર્થમાં વ્યાવસાયિક હતા. તેમણે એમના પ્રેક્ષકો માટે નાટકો લખ્યાં હતાં; એ કંઈ અમર, શાશ્વત બનવા માગતા ન હતા. શા માટે ગેલેલિયોની પ્રશંસા થવી જોઈએ એ વાત તેમને સમજાઈ ન હતી. ઇતિહાસે ભલે તેમને મહાન ગણ્યા હોય, બ્રેશ્ટે તો એમને તિરસ્કારપાત્ર દેશદ્રોહી તરીકે, પોતાના ધર્મનો ત્યાગ કરનાર તરીકે ચીતર્યા છે. લોકો એમ જ માને છે કે શાસક વર્ગ સાથે ગેલેલિયોએ કરેલું સમાધાન અનિવાર્ય જ હતું. એ માણસને યાતનાઓ આપવાની ધમકી બતાવી હતી. યાતનામાંથી કોણ પસાર થાય? એણે સાચો રસ્તો અપનાવ્યો. સામાન્ય માણસ તો આમ જ વિચારે. મેં નાટક વાંચ્યું ત્યારે મારો પણ એ જ પ્રતિભાવ હતો. બ્રેશ્ટને જો નાઝીઓનો મુકાબલો કરવાનો આવ્યો હોત તો ખબર પડત. પણ એ તો જીવ બચાવવા ભાગી ગયા અને અમેરિકામાં આશ્રય લીધો.

સમિક : હોલિવુડમાં.*

* 'સંગીત નાટક અકાદમી' - દિલ્હી તરફથી પ્રગટ થયેલા 'કન્ટેમ્પરરી ઇન્ડીઅન 'થિયેટર'ના સૌજન્યથી

સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનું સ્વતંત્ર બુદ્ધિથી થયેલું વિવરણ, પરીક્ષણ અને વિસ્તરણ

જયંત કોઠારી

રામનારાયણ પાઠકની સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિશેની વિચારણાનો હું હમેશાં આશક રહ્યો છું. મને એ મૌલિક દૃષ્ટિની, તાજગીભરી અને અનન્ય વિશદતાવાળી લાગી છે. આપણે ત્યાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર અંગે જે કંઈ વિચારણા થઈ છે તેમાં ભિન્નભિન્ન અભિગમો અને વલણો જોવા મળે છે - અનુવાદ-દોહન, વિવરણ-અર્થઘટન, સમર્થન-ચિકિત્સા, સ્વીકાર-પરિહાર વગેરે.

રામનારાયણનું વલણ સામાન્ય રીતે સમર્થન અને સ્વીકારનું છે પણ એ કાવ્યશાસ્ત્રના ચોકઠામાં પુરાયેલા રહ્યા નથી. એ એના સિદ્ધાંતોનું મૌલિક અર્થઘટન કરે છે, એને આગળ લઈ જાય છે, આજના સમય સાથેની એની પ્રસ્તુતતા જોડી આપે છે, પ્રસંગે એનાથી જુદા પડે છે અને એની અતાર્કિકતા, અસંગતિ કે અધૂરપ ચીંધી બતાવે છે. રામનારાયણના પુરુષાર્થને આપણે આગળ લઈ ગયા હોત તો પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો કાર્યસાધક વિનિયોગ કરવાની દિશા આપણને લાધી હોત, પણ આપણાથી એ બની શક્યું નહીં.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિશેનું રામનારાયણનું કામ કંઈ ઝાઝું નથી. રસિકલાલ પરીખની સાથે કરેલો મમ્મટના 'કાવ્યપ્રકાશ'નો અનુવાદ, વિદ્યાર્થીઓને અનુલક્ષીને કરેલી-કરાવેલી નોંધો (જે 'અધ્યાપકની નોંધ'ને નામે પ્રસિદ્ધ થઈ છે), 'મમ્મટની રસમીમાંસા' અને 'ક્ષેમેન્દ્રની ઔચિત્યવિચારચર્ચા' એ બે લેખો તથા 'કાવ્યની શક્તિ' જેવા કેટલાક લેખોમાં થયેલા નિર્દેશો - આટલામાં જ બધું સમાઈ જાય છે. ડોલરરાય માંકડ, રામપ્રસાદ બક્ષી જેવા કેટલાક વિદ્વાનોએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં આથી ઘણું વધારે અને વ્યવસ્થિત કાર્ય કર્યું છે, પણ રામનારાયણનું કાર્ય તે રામનારાયણનું જ - થોડું પણ મોતીકી

દ્યુતિવાળું.

રામનારાયણે પરિભાષાનો પાલવ પકડીને ચાલતું, વ્યાખ્યા-વર્ગીકરણની જટાજાળમાં ગૂંચવાતું, મૂલાનુસારી વિવરણ-વિશ્લેષણ ભાગ્યે જ આપ્યું છે. ક્ષેમેન્દ્રના 'ઔચિત્યવિચારચર્ચા' એ ગ્રંથ પરનો લેખ મૂલાનુસારી પરિચયનો છે એમ કહેવાય, પણ મૂળ ગ્રંથમાં જ પરિભાષાનો ભાર ઘણો ઓછો છે, તત્ત્વચર્ચા જેવું લગભગ કશું નથી ને એ ઉદાહરણોના દોર પર જ ચાલે છે. એ કાવ્યચર્ચાનો નહીં પણ કવિશિક્ષાનો ગ્રંથ છે. એટલે પાઠકનો લેખ સહેજે જ શાસ્ત્રીયતાના ભારથી મુક્ત રહ્યો છે. પણ અન્યત્ર તો પાઠકે વિષયના મુખ્ય મુદ્દાને પકડીને એને પોતાની ભાષામાં મૂકી આપ્યા છે, નથી મૂળ સંસ્કૃત ઉદ્ધૃત કર્યું, નથી એનો શબ્દશઃ અનુવાદ કર્યો, નથી એની સર્વ વીગતો ઉતારી. આથી આ લેખો પણ સાહજિકતા અને સદ્યોગમ્યતાના ગુણવાળા બન્યા છે. 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એ લેખ જ જુઓ ને ! રસનિષ્પત્તિવિષયક લોલ્લટાદિના મતો, એનાં જે ચિકિત્સા અને ખંડનમંડન થયેલાં છે તેને કારણે કેટલા બધા કૂટ બની ગયા છે ! અને રામનારાયણમાં એ કેવું હલકુંફૂલ રૂપ ધરીને આવે છે ! આપણે જાણે સંસ્કૃત વિવેચન વિશ્વમાં નહીં, ગુજરાતી વિવેચન વિશ્વમાં વિહરતા હોઈએ એવું લાગે છે.

અભિવ્યક્તિની વિશદતા અને વિચારની પારદર્શકતા એ રામનારાયણનું સ્વભાવલક્ષણ છે. આ કાવ્યશાસ્ત્રીય લખાણોમાં એ ગુણ વિશેષપણે દેખાતો હોય તો એનું કારણ એ છે કે એ મૂળભૂત રીતે વિદ્યાર્થીને અનુલક્ષીને થયેલી અધ્યાપકની નોંધ છે. રામનારાયણનો સમગ્ર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીય પરંપરાનો અભ્યાસ હોવા છતાં (ભામહ, દંડી, ધ્વનિકાર, અભિનવગુપ્ત વગેરેના મતો અહીં સૂઝબૂઝથી ઉપયોગમાં લેવાયેલા છે), આ લખાણોના કેન્દ્રમાં મમ્મટ જ રહ્યા છે એનું કારણ પણ એ જ છે. મમ્મટનો 'કાવ્યપ્રકાશ' ગ્રંથ પાઠ્યપુસ્તક હોવાનું સમજાય છે. એટલે જ 'મમ્મટની રસમીમાંસા' જેવા ભ્રામક શીર્ષકવાળો લેખ લખાય છે. મમ્મટની પોતાની તો કોઈ રસમીમાંસા નથી, એણે પૂર્વવર્તી આચાર્યોના રસવિષયક મતો ઉતાર્યા છે અને એમાં એમનો આધાર અભિનવગુપ્તે 'અભિનવભારતી'માં આ મતોની જે રીતે નોંધ લીધી છે તે હોવાનું સ્પષ્ટ રીતે દેખાઈ આવે છે. વળી રામનારાયણે તો મમ્મટની બહાર જઈને ને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી પણ આગળ જઈને ઘણી વાતો કરી છે. આપણને એમ લાગે કે રામનારાયણ સીધા અભિનવગુપ્ત પાસે જ ગયા હોત તો ? તત્ત્વતઃ તો કંઈ ફરક ન પડત કેમ કે એમણે રસનિષ્પત્તિના વિવિધ મતોનું હાર્દ જ પકડ્યું છે, જેમાં પાઠચર્ચાને અવકાશ નથી, પણ અભિનવગુપ્તનો આધાર લેવામાં ઔચિત્ય તો સચવાયું હોત. આ લેખ ઘણો મોડો લખાયો છે, પણ એ 'અધ્યાપકની નોંધ'માંની રસવિષયક ચર્ચાનું જ સંમાર્જન-વિસ્તરણ છે, ને માટે જ 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એવું શીર્ષક આપ્યું છે. (આ લેખમાં જેનો ઉપયોગ થઈ ચૂક્યો છે એ 'અધ્યાપકની નોંધ'માંનું રસવિષયક લખાણ હવે ગ્રંથસ્થ કરવા જેવું હતું કે કેમ એવો પ્રશ્ન

જરૂર થાય આવુ બીજી કેટલીક નોંધ પરત્વે પણ થયુ છે)

રામનારાયણની વિશેષતા હાર્દરૂપ વિચારોને પકડીને ચાલવામા તેમ વિચારોના હાર્દને સ્ફુટ કરવામા, એને સુપ્રકાશિત કરવામા, એનુ ઔચિત્ય સ્થાપી આપવામાં અને એની પોતીકી સમજૂતી રચવામા છે રસાનુભવમા ભાવકની 'અવિઘ્ના સંવિત્' હોય છે એ કાવ્યવિચારને રામનારાયણે વ્યવહારજીવનની પરિસ્થિતિના ચિત્રણ દ્વારા કેવી અદ્ભુત સરળતાથી ને નક્કર રીતે સમજાવી આપ્યો છે !

'વ્યવહારના અનુભવમા અને કાવ્યના અનુભવમા કશો ભેદ જ નથી ? બે અનુભવનો મુખ્ય ફરક એ છે કે કાવ્યમા વૃત્તિ, લાગણી કે ભાવ વધારે શુદ્ધ પ્રકારનો થાય છે આનુ એક કારણ એ છે કે વ્ય- ...

જેમ કે, કોઈ માણસ આવીને પો ...

જાય કે 'કદાચ ખોટુ કહેતો હશે ... તેના તરફ અંત કરણ દ્રવવુ જોઈએ તેવુ દ્રવે નહીં કાવ્યમા સ્વકલ્પિત સૃષ્ટિ હોવાથી પ્રમાતા પોતે શુદ્ધ રૂપે જાણે છે કે આ કરુણ વર્ણન ખરુ છે જ અથવા નથી જ, અને તેથી પરિસ્થિતિને ઉચિત વૃત્તિ ચિત્તમા જાગે છે વળી બીજુ એ કે વ્યવહારમા શુદ્ધ રૂપે વૃત્તિ જાગે તેને માટે આપણે તૈયાર હોતા નથી સ્ટેશને જવાની ઉતાવળ હોય કે બીજા કોઈ બાબતમા મન વ્યાપ્ત હોય તો તેથી સમસ્ત ચિત્ત તે જ પરિસ્થિતિની સમુખ થઈ વૃત્તિ કે લાગણી પ્રગટ કરી શકતુ નથી કલામા સમસ્ત ચિત્ત એટલે જ પરિસ્થિતિની સમુખ થઈ બેસે છે ત્રીજુ એ કે વ્યવહારમા પ્રમાતાના પોતાના ગ્રહો શુદ્ધ વૃત્તિસ્ફુરણમા આડા આવે છે કોઈ માણસે પાઈ ન ખરચવાનો નિશ્ચય કર્યો હોય, તો તે નિશ્ચય, ગુપ્ત રીતે અને અજ્ઞાત રૂપે, ભિખારીની વાત સાચી માનવામા અને તેના તરફ દ્રવવામા આડો આવે કાવ્યાનુભવમા આવાં વિઘ્નો નથી આવતા માટે અભિનવગુપ્તપાદ કલાનુભવયોગ્ય બુદ્ધિને 'અવિઘ્ના સંવિત્' કહે છે એને જ બીજાઓએ 'ભગ્નાવરણા ચિત્' કહેલી છે ' (રા વિ પાઠક ગ્રથાવલિ-૪, પૃ ૫૮-૫૯) હવે પછી બધે આ જ ગ્રથના પૃષ્ઠાક સમજવા)

ભટ્ટ નાયકનાં ભાવનાવ્યાપાર અને સાધારણીકરણ ...

નથી રામનારાયણ ...

ઉપર સમજાવેલો વ્યા ...

જગતની પ્રતીતિ કરા ... પ્રતીતિ કરે છે - તને કરવી પડે છે, નાટકમા, એ સર્વ પ્રતીતિ ભાવનાવ્યાપારથી કેવળ પોતાની ઇચ્છા ઉપર આધાર રાખતા વ્યાપારથી કરે છે ' (પૃ ૧૭) 'વાસ્તવિક જીવનના સવેદનો આપણે બાહ્યેન્દ્રિયોના આઘાતોથી કરીએ છીએ, કલાજગતનો અનુભવ આપણે ભાવનાવ્યાપારથી કરીએ છીએ ' (પૃ ... -

... એ આપ ...

એતદ્

કહી શકાય. કલ્પનાનો અર્થ એમાં આવી જાય છે, પણ કલ્પના કરતાં હું ભાવનાવ્યાપાર શબ્દ વધારે સારો ગણું છું. ભાવકત્વ કે ભાવનામાં રસેપ્સાથી કાવ્યકૃતિ તરફ જવું, એ તરફ ઉન્મુખ થવું ત્યાંથી માંડીને, કાવ્યકૃતિના અર્થને મનોગત કરવો, તેનું પરિશીલન કરવું, તેની સાથે તન્મય, તદ્રુપ કે તદાકાર થવું અને તેનું આસ્વાદન કરવું એ આખી પ્રક્રિયા આવી જાય છે.' (પૃ. ૧૦) અહીં એટલું નોંધવું જોઈએ કે ભટ્ટ નાયકના ભાવના વ્યાપારમાં કાવ્યકૃતિનું આસ્વાદન કરવાનું ન આવે, કેમ કે એમણે એને માટે જુદો ભોગવ્યાપાર કલ્પેલો છે. પણ એ સિવાય રામનારાયણે વર્ણવેલી ભાવનાવ્યાપારની સઘળી પ્રક્રિયા યથાયોગ્ય છે.

પણ વધારે ગૂંચવણભર્યો પ્રશ્ન સાધારણીકરણનો છે. કાવ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓએ એનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો કર્યાં છે. ભટ્ટ નાયકનો મત મૂળમાં જે રીતે મળે છે એમાં સાધારણીકરણના સ્વરૂપ વિશે ભ્રાન્તિ થાય એવું પણ થોડુંક છે.

રામનારાયણ ઝળકીકરનો સાધારણીકરણ વ્યાપારનો અર્થ ટાંકે છે કે આ વ્યાપારમાં વિભાવાદિ અને સ્થાયીનો વ્યક્તિ સાથેનો સંબંધ છૂટી જાય છે અને રામસીતાના વિભાવો વગેરે રામસીતાનો સંબંધ છોડીને સામાન્ય સ્ત્રીપુરુષનું રૂપ લે છે. રામનારાયણ યોગ્ય રીતે જ આ મતનો સ્વીકાર કરતા નથી અને એમની સૂક્ષ્મ કાવ્યરસજ્ઞતાને છાજતું દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરે છે કે 'વસ્તુનું' જે કાંઈ આસ્વાદ્ય સ્વરૂપ છે તે વિશેષો સાથેનું જ છે, રામસીતાના વિભાવોમાંથી રામસીતાપણું ગાળી કાઢીએ તો પછી તેનું અવશેષ કહેલું સામાન્ય સ્વરૂપ, હરકોઈ સ્ત્રીપુરુષના સંબંધો, રસહીન થઈ જાય છે.' (પૃ. ૯)

પણ રામનારાયણ પોતે સાધારણીકરણના અર્થ પૂરતા સ્પષ્ટ હોય એમ જણાતું નથી. એક વખત એ એમ કહે છે કે 'રામાદિના વિભાવો સામાજિકને શી રીતે અનુભવગમ્ય બને છે તેના જવાબમાં કે ખુલાસામાં એમ કહેવું કે એ વિભાવાદિ સાધારણીકૃત થાય છે માટે સર્વગમ્ય બને છે, એ તો શબ્દાંતરે એનું એ જ કથન થયું. એમાં ખુલાસો નથી...' (પૃ.૯) અને ત્યાં જ પાદટીપમાં ઝળકીકરના મતના અનુસંધાનમાં કહે છે કે 'રામાદિના વિભાવો વગેરે' રામાદિના રહેવા છતાં, તે સર્વ સામાજિકોના સાક્ષાત્કારયોગ્ય બને છે અને સાધારણીકરણનો આટલો અર્થ કરીએ તો બસ છે,' (પૃ. ૯) તથા આગળ ચર્ચા કરતાં કહે છે કે 'કાવ્યજગતનો અનુભવ સાધારણીકૃત હોય છે એમાં All art is universal એ અર્થ હું જોઉં છું.' (પૃ. ૧૦) આ બન્ને કથનો પરસ્પરવિરોધી નથી શું?

રામનારાયણ અભિનવગુપ્તનો રસવિષયક મત સમજાવે છે ત્યાં સાધારણીકરણનો અર્થ નિહિત છે, પણ એ જુદો પાડીને, સ્પષ્ટતાથી અને ચોકસાઈથી મૂકી શક્યા નથી એમ લાગે છે. અભિનવગુપ્તનો મત રજૂ કરતાં એ કહે છે : 'જગતમાં આપણને જે જે અનુભવ થાય છે તે તે મારો છે, તટસ્થનો છે કે શત્રુનો છે, કે મારો નથી, તટસ્થનો નથી કે શત્રુનો નથી એવે રૂપે થાય છે; કાવ્યમાં આ જ સંબંધ વિશેષ રહેતો નથી, અને હું માનું છું તે જ કારણથી, કાવ્યના વિભાવ વગેરેની પ્રતીતિ સાધારણ રૂપે, બધા જ અધિકારી સામાજિકો કરી શકે એવે રૂપે થાય છે.' (પૃ. ૧૧) અહીં પણ 'સાધારણ રૂપે' એટલે 'બધા જ અધિકારી

સામાજિકો કરી શકે એવા રૂપે' પ્રતીતિ થવી એમ કહેવાનું નથી ? અને તો પછી સાધારણીકરણ એટલે સર્વગમ્યતા એવો અર્થ ન થયો ?

એમ લાગે છે કે 'તે જ કારણથી' એમ રામનારાયણે જ્યાં કારણકાર્યસંબંધ માન્યો છે તેને સ્થાને પર્યાયસંબંધ માનીએ તો સાધારણીકરણના અર્થ સુધી આપણે પહોંચી જઈએ છીએ. એટલે કાવ્યમાં સંબંધ વિશેષ રહેતો નથી એ વિભાવાદિની પ્રતીતિ સાધારણ રૂપે થાય છે એનું કારણ નથી; કાવ્યમાં સંબંધ વિશેષ ન રહેવો તે જ વિભાવાદિનું સાધારણરૂપે પ્રતીત થવું અર્થાત્ સાધારણીકરણ. સાધારણીકરણ એટલે કાવ્યના વિભાવાદિનું લૌકિક સંબંધોથી મુક્ત થઈ આસ્વાદસામગ્રી તરીકે, ભાવ્યમાન પદાર્થ તરીકે પ્રસ્તુત થવું. એમાં રામસીતાનું રામસીતાપણું રહેતું નથી એમ માનવાની જરૂર નથી, એમની સાથેનો આપણો લૌકિક સંબંધ ખરી પડે છે, આપણે એમને વ્યવહારજીવનના, વાસ્તવજીવનના ભાગ રૂપે જોતા નથી, કેવળ આસ્વાદસામગ્રી તરીકે મનોગમ્ય કરીએ છીએ એમ અભિપ્રેત છે. ભાવનાવ્યાપારના એક ભાગ તરીકે, કદાચ એના પરિણામ તરીકે, સાધારણીકરણ વ્યાપાર મુકાયેલો છે - 'ભાવકત્વવ્યાપારને કારણે સાધારણીકરણ થાય છે' (પૃ. ૧૦) એમ રામનારાયણ પણ કહે છે - તેથી ભાવના વ્યાપારની 'નાટકના અનુભવમાં સામાજિક પોતાનું વ્યક્તિત્વ ખોઈ બેસતો નથી, પણ વાસ્તવિક જગતમાં રહેતી ચિત્તની પરિમિતતા તત્કાલ પૂરતી સરી જાય છે અને અહંમૂલક મર્યાદાઓ છોડી તન્મય થવાની શક્તિ આવે છે...' (પૃ. ૧૧) એવી જે પ્રક્રિયા રામનારાયણ વર્ણવે છે તેનો સંબંધ સાધારણીકરણ વ્યાપાર સાથે આપણે અવશ્ય જોડી શકીએ.

ઉપયોગી અને અગત્યનો કાવ્યવિચાર કાવ્યશાસ્ત્રમાં અછડતી રીતે, ગૌણ ભાવે ગૂંથાયો હોય અને રામનારાયણ એને બહાર આણીને ઉઠાવ આપે તથા એનું ઉચિત મહત્ત્વ કરે એનો ઉત્તમ દાખલો કાવ્ય અને વાસ્તવિકતાના સંબંધનો છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રે એ વિષયને વીગતે અને વ્યવસ્થિત ચર્ચ્યો નથી. કાવ્યસૃષ્ટિ નિયતિના નિયમોથી રહિત છે એનું પ્રતિપાદન જ વધારે ધ્યાન ખેંચતું રહ્યું છે. રામનારાયણ 'કાવ્યસૃષ્ટિ અનન્યપરતંત્ર છે, નિયતિકૃત નિયમરહિત છે' એમ સ્વીકારે છે, છતાં 'તેનો વાસ્તવિક જગત સાથેનો સંબંધ કદી તૂટતો નથી' એમ માને છે (પૃ. ૨૬). વૃત્તિમય ભાવાભાસ વિશેની એમની નોંધમાં તેઓ કાવ્યને વસ્તુના યથાર્થ સ્વરૂપ સાથે સંબંધ નથી પણ તે જોનારને કેવી લાગે છે તેની સાથે સંબંધ છે એમ દર્શાવતા 'કાવ્યમીમાંસા'કાર અને અવન્તીસુંદરીના મતો ઉદ્ધૃત કરે છે (પૃ. ૩૬૯, ૩૭૦). પણ બીજી બાજુથી કાવ્યને વાસ્તવજીવન સાથે સંબંધ છે એવું જેમાંથી ફલિત કરી શકાય એવા કાવ્યશાસ્ત્રગત નિર્દેશો પણ આપણી આગળ ધરે છે. 'લોકમાં રતિ વગેરે સ્થાયી ભાવનાં જે કારણ, કાર્ય અને સહકારી છે તે નાટ્ય અને કાવ્યમાં હોય તો તે વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવ કહેવાય છે એ કાવ્યશાસ્ત્રીય નિરૂપણમાંથી તેઓ તારવે છે કે 'આ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રકારો લોક અને વાસ્તવિક જગતના ભાવસંચલન વ્યાપાર અને કાવ્ય કે નાટકમાં અનુભવાતા ભાવસંચલનવ્યાપારને એક જ, અભિન્ન સ્વરૂપના ગણતા.' (પૃ.૩-૪) આના સમર્થનમાં નટે અભિનય કરતી વખતે

વાસ્તવિક જગતનાં માનવોના ભાવના વાચિક, આંગિક વગેરે આવિષ્કરણો ધ્યાનમાં રાખવાં એવી નાટ્યશાસ્ત્રગત સૂચનાની પણ તેઓ નોંધ લે છે. (પૃ. ૪) અભિનવગુપ્તના રસ વિષયક મતમાં સામાજિક, લોકમાં એટલે વાસ્તવિક જગતમાં, પ્રમદા વગેરેનાં કારણોથી સ્થાયીનું અનુમાન કરવાની કુશળતાવાળો હોવો જોઈએ એવી અપેક્ષા વ્યક્ત કરવામાં આવી છે તે પણ કાવ્યના વાસ્તવજગત સાથેના સંબંધોનો નિર્દેશ કરે છે, જો કે પાઠકે આ મતની નોંધ લેતી વેળા આ તારવણી કરી નથી. (પૃ. ૧૧) પરંતુ 'સાહિત્ય અને જીવન' એ લેખમાં એમણે આ કાવ્યવિચારનો ઉપયોગ કર્યો છે : 'કાવ્ય સ્વતંત્ર રીતે અનુભવવાનું છે પણ તેનો અનુભવનાર ભાવક આ વ્યવહારજગતનો છે. તેનું ચિત્ત વ્યવહારના સંસ્કારોથી સિદ્ધ થયેલું છે. એ સંસ્કારસિધ્ધ ચિત્ત લઈને તે કાવ્યાનુભવ કરવા આવે છે. એ સંસ્કારસિધ્ધ ચિત્તને અનુકૂલ એ કાવ્યાનુભવવ્યાપાર થવો જોઈએ.' (પૃ. ૧૦૫)

વાક્યાર્થ માટે કાવ્યશાસ્ત્ર શબ્દોમાં આકાંક્ષા, યોગ્યતા અને સંનિધિની આવશ્યકતા દર્શાવે છે એમાં યોગ્યતાને રામનારાયણ વાસ્તવિક જગત સાથે સાંકળે છે અને કહે છે કે 'યોગ્યતાનો નિર્ણય, બુદ્ધિ, વાસ્તવિક જગતના આપણા મન પર પડેલાં સંસ્કારોથી કરે છે.' (પૃ. ૨૭) રામનારાયણની દૃષ્ટિએ વાક્યમાં જે યોગ્યતા તે કાવ્યમાં ઔચિત્ય બને છે (પૃ. ૨૮) અને ઔચિત્યને એ કાવ્યમાં સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ ગણે છે. (પૃ. ૧૫૮) છેવટે એમનું પ્રતિપાદન એવું છે કે 'વાક્યના શબ્દોથી શરૂ થઈને આખા પ્રબંધના અંત સુધી પ્રવર્તતી આ યોગ્યતામાં સત્યની વફાદારી આવી જાય છે.' (પૃ. ૨૮)

રામનારાયણની વાસ્તવનિષ્ઠાનો આગ્રહ સૂક્ષ્મ પણ પ્રબળ છે. કાવ્ય અને વાસ્તવજીવનના સંબંધનાં સર્વ પાસાંનો વીગતે અભ્યાસ કરીને એમણે એવી સ્થાપના કરી છે કે 'ભાવક, ભાષા, વસ્તુ અને કવિ એ ચાર દ્વારા તેનો જીવન સાથેનો સંબંધ માર્મિક રહે છે. અને એ સંબંધ સર્વતોભદ્ર છે, કાવ્યમાં આંતરબાહ્ય સર્વત્ર, અણુએ અણુમાં વ્યાપ્ત છે.' (પૃ. ૧૦૬) 'કાવ્યસૃષ્ટિ સ્વતંત્ર હોવા છતાં એ વાસ્તવિક જગતમાંથી ઊગેલી વસ્તુ છે, બન્નેનો સંબંધ એક દૃષ્ટિએ ઝાડ ઉપરના ફૂલ જેવો છે.' (પૃ. ૨૬) સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં આવી વ્યવસ્થિત સ્થાપના મળતી નથી પણ રામનારાયણે એમાંથી કાવ્ય અને વાસ્તવજીવનના સંબંધ વિશેનાં જે ઇંગિતો પકડ્યાં છે તે યથાર્થ છે.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રત્યેનું રામનારાયણનું વલણ સામાન્ય રીતે સ્વીકાર અને સમર્થનનું છે - અલબત્ત, એના મર્મ સુધી પહોંચીને પણ એના પ્રત્યે એમનો અંધ ભક્તિભાવ નથી કે એમનામાં અવિવેકી પરંપરાબધ્ધતા નથી. એમને એમાં મર્યાદાઓ, અધૂરપો, અસંગતિઓ, અતાર્કિકતાઓ અને અપ્રતીતિકરતાઓ પણ દેખાઈ છે. ત્યાંયે શક્ય હોય ત્યાં સુધી તેઓ એનો ખુલાસો શોધવાનો પ્રયાસ કરે છે – એ મર્યાદા કે અસંગતિ કેમ આવી એનો વિચાર કરે છે અને એના ઐતિહાસિક સંદર્ભને પણ લક્ષમાં લે છે. રામનારાયણમાં ચિકિત્સકની કેવળ દોષદૃષ્ટિ જ નથી, ન્યાયવૃત્તિ પણ છે. દાખલા તરીકે,

કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ ગણાવેલા વ્યભિચારી ભાવોમાંના કેટલાક માત્ર મનોદશા ન હોતાં શારીરિક સ્થિતિને પણ દર્શાવે છે, જેમ કે અપસ્માર, મરણ વગેરે દેખીતી રીતે જ આ પ્રકારની ભેળસેળ વ્યભિચારી ભાવોના સ્વરૂપને સંદિગ્ધ બનાવી દે. પણ રામનારાયણ ખુલાસો પૂરો પાડે છે કે 'ત્યાં એમ સમજવાનું છે કે લાગણીની તીવ્રતાને લીધે એ દશા થયેલી છે.' (પૃ. ૩૪૦)

અભિનવગુપ્તે સ્થાયી અને વ્યભિચારી ભાવ વચ્ચે એવો ભેદ કરેલો કે વ્યભિચારી ભાવ પરત્વે હેતુપ્રશ્ન પૂછી શકાય છે જ્યારે સ્થાયી ભાવ વિશે પૂછી શકાતો નથી. જેમ કે, ચિંતા શા માટે થઈ એના કારણ રૂપે પ્રેમને દર્શાવી શકાય, પણ પ્રેમ શા માટે થયો એમ કહી શકાતુ નથી. રામનારાયણ સ્થાયી-વ્યભિચારી વચ્ચેના આ ભેદને સ્વીકારે છે. (પૃ. ૧૬, ૩૪૦) પણ પછી ભરતે શૃંગાર, રૌદ્ર, વીર અને બીભત્સને જ મુખ્ય ગણી એમાંથી અનુક્રમે હાસ્ય, કરુણ, અદ્‌ભુત અને ભયાનકની ઉત્પત્તિ બતાવી છે એનો પ્રશ્ન થાય. એમા રસોની અંદર કાર્યકારણની વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. એટલે કે કેટલાક સ્થાયી ભાવોના કારણ રૂપે અન્ય સ્થાયીભાવો હોવાનું દર્શાવાય છે. આમ, સ્થાયી ભાવો પણ અભિનવગુપ્તે વર્ણવેલી વ્યભિચારી ભાવની કોટિમા આવી જાય છે. આ વિરોધનો કોઈ ખુલાસો રામનારાયણ પાસેથી આપણને મળતો નથી, પરંતુ તેઓ ભરતના મતને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવાની કોશિશ કરે છે.

'આનુ થોડે અંશે સમર્થન થઈ શકે. હાસ્યની જૂની પધ્ધતિમાં શૃંગારની વિહ્‌વલમાં અલકારો પહેરવામા થતી ભૂલ એ હાસ્યનો વિભાવ ગણાતો હતો. રૌદ્ર એટલે ક્રોધથી કોઈ માણસ કોઈનુ મૃત્યુ નિપજાવે તો સામા પક્ષે કરુણ નિષ્પન્ન થાય એ સમજી શકાય એવું છે. વીરમાં નાયકની શક્તિથી જ આશ્ચર્ય થઈ અદ્‌ભુત રસ નિષ્પન્ન થાય એ પણ સમજી શકાય. બીભત્સમાથી ભયાનકનો ખુલાસો એ રીતે કરી શકાય કે રાક્ષસોને મુડદાં ખાતાં જોઈને ભય લાગે. પણ તેમ છતા આ ખુલાસો પૂરતો લાગતો નથી.' (પૃ. ૩૪૧)

ભોજરાજાએ માત્ર એક જ રસ શૃંગારને માનેલો છે તેનો પણ 'થોડો ખુલાસો' રામનારાયણ આપે છે : 'આપણે કહી શકીએ કે વીર પુરુષો અમુક વસ્તુ પ્રિય છે માટે તેનો બચાવ કરવા કે તે પ્રાપ્ત કરવા ઉત્સાહ દાખવે છે. એ જ રીતે રૌદ્રનો પણ ખુલાસો કરી શકાય. પ્રિય વસ્તુનો નાશ થતાં શોક થાય છે, એમ કરુણનો શૃંગાર સાથે સંબંધ સાધી શકાય. બીભત્સનો એ રીતે ખુલાસો થઈ શકતો નથી. માત્ર એટલું જ કહી શકાય કે સુન્દર વસ્તુથી પ્રીતિ થાય, તો સુન્દરથી ઊલટું જે વસ્તુ કદરૂપી હોય તેના તરફ જુગુપ્સા થાય. એમ વિરોધથી ખુલાસો થઈ શકે, અન્યથા નહીં.' (પૃ. ૩૪૧)

દેખીતી રીતે જ ભરત અને ભોજના મતોને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવાની આ 'કોશિશ' જ છે. એમાં રામનારાયણની ન્યાયવૃત્તિનું પ્રવર્તન છે, શુદ્ધ તર્કબુદ્ધિનુ નહીં – તર્કકઠોર તો એ અમસ્તા પણ નથી. એમને પોતાને ખુલાસાઓ અપર્યાપ્ત લાગ્યા છે અને આપણે પણ જોઈ શકીએ છીએ કે એ અમર્યાદિત પરિસ્થિતિને લક્ષમાં રાખીને અપાયેલા છે.

એતદ્

દર્શાવેલા છે અને એમાં કંઈક અનવસ્થા હતી.' (પૃ. ૩૪૧)'

પણ રામનારાયણની કાવ્યશાસ્ત્રીય વિચારણામાં અનેક સ્થાનો એવાં જડે છે, જ્યાં આવું કોઈ સમાધાન શોધવામાં આવ્યું નથી ને રામનારાયણનાં નિરીક્ષણ-અર્થઘટન-પ્રતિપાદન કાવ્યશાસ્ત્રકારોથી સ્પષ્ટ અને અસંદિગ્ધ રીતે જુદાં પડે છે. કાવ્યશાસ્ત્રકારોના મતનું એ સંમાર્જન કરે છે કે એનો પરિહાર પણ કરે છે. આ નિરીક્ષણાદિમાં રામનારાયણની અવલોકન અને તર્કની સૂક્ષ્મતા તથા સ્વતંત્ર બુદ્ધિનું એવું પ્રવર્તન છે, જે આપણને અનન્ય લાગ્યા વિના રહેતું નથી. આપણા કાવ્યશાસ્ત્રકારોએ વ્યંજનાવ્યાપારને વિશિષ્ટ ગણાવ્યો છે અને એને ભારપૂર્વક અનુમાનવ્યાપારથી જુદો પાડ્યો છે. વ્યંજનાવ્યાપારને અનુમાનવ્યાપાર તરીકે ઘટાવનાર મહિમ ભટ્ટ જેવા કોઈ થયા છે તો એમનો જોરદાર પ્રતિવાદ કર્યો છે. રામનારાયણ વાર્તાસાહિત્યમાંથી જ દૃષ્ટાંત લઈને ને એનું વિશ્લેષણ કરીને એમાં કેવી રીતે અનુમાનવ્યાપાર રહેલો છે એ સમજાવે છે. (પૃ. ૬-૭) અલબત્ત અહીં 'પરિસ્થિતિના બલથી જ તાત્કાલિક નિગમન થાય છે' (પૃ. ૭) અને આ સ્વાર્થાનુમાનનો વ્યાપાર છે (પૃ. ૮) એમ તેઓ જણાવે છે. અહીં એ નોંધી શકાય કે હિંદીના પ્રસિદ્ધ વિવેચક રામચંદ્ર શુક્લ આને શેષવત્ અનુમાન કે વ્યાવહારિક અટકળ (પ્રૅક્ટિકલ સરમાઇઝ) કહે છે. કાવ્યશાસ્ત્રકારોએ અનુમાનનો સદંતર છેદ ઉડાડ્યો છે એ સંદર્ભમાં રામનારાયણનું આ વિશ્લેષણ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. રામનારાયણ તો કાવ્યના અનુભવમાં તેમ વ્યવહારાનુભવમાં પણ 'જ્યાં જ્યાં મનોભાવો આપણે પ્રત્યક્ષ કર્યાનું માનીએ છીએ ત્યાં સર્વત્ર આપણે અનુમાન જ કરતા હોઈએ છીએ' (પૃ. ૬) એમ કહેવા સુધી જાય છે ને એ રીતે શંકુકના મતનું સમર્થન કરે છે, જેનું પછીના આચાર્યોએ ખંડન કર્યું છે.

કાવ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવાયેલી રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા પરત્વે રામનારાયણ ઘણો મહત્ત્વનો અને માર્મિક પ્રશ્ન ઉઠાવે છે. કાવ્યશાસ્ત્ર એમ વર્ણવે છે કે નાટકમાં રામાદિ પાત્રના વિભાવાદિ અને સ્થાયી સાધારણીભૂત થઈ ભાવકને ગોચરીભૂત થાય છે અને એ રામના વિભાવાદિ અને રામનો કરુણ જ આસ્વાદે છે. રામનારાયણને આ સર્વથા સાચું લાગતું નથી. એમની દૃષ્ટિએ 'જો પાત્રના વિભાવાદિથી જ રસાસ્વાદ થતો હોય તો એ વાંધો આવે કે ભાવક ફક્ત એક જ પાત્રના વિભાવાદિ અનુભવતો નથી, પણ બધાં પાત્રોના વિભાવાદિ અનુભવે છે, એટલે કોઈ પણ એક જ પાત્રના વિભાવાદિ તે અનુભવે છે, એટલેથી જ એની આસ્વાદનક્રિયા અટકે છે એમ ન કહેવાય.' (પૃ. ૧૩-૧૪) વળી, 'જુદાં જુદાં પાત્રોમાંના દરેકના વિભાવાદિ માત્ર વારાફરતી અનુભવી તેના સંસ્કારોના થરોનું એ અધિષ્ઠાન બને છે એવું નથી થતું. પણ' રામનારાયણ એક નવો જ વિચાર રજૂ કરે છે કે 'એ બધાં જ પાત્રોના વિભાવાદિ અને સ્થાયી એ બધાના એક મિશ્રીભૂત વ્યાપારનો અનુભવી બને છે. અહીં પણ જુદાં જુદાં પાત્રોના અનુભવનું પાનક રસની પેઠે મિશ્રણ થાય છે. અને એ મિશ્રણનો આસ્વાદ એ જ આખા નાટકનો રસાસ્વાદ.' (પૃ. ૧૪-૧૫) રામનારાયણ હજુ આગળ જાય છે અને કહે છે કે 'પાત્રો જે - જે ભાવ અનુભવે છે તે બધા જ સામાજિક

એતદ્

અનુભવે છે, પણ તે ઉપરાંત એ બધાં પાત્રોના અનુભવ સમગ્રથી, પેલા બધા ભાવોથી ભિન્ન એક ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કાવ્યસૃષ્ટિનાં બધાં પાત્રોમાં ઓતપ્રોત થયા ઉપરાંત તેનાથી દશાંગુલ ઊર્ધ્વ જઈ એક જુદો જ ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કવિની પેઠે એ કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વજ્ઞ છે, અને તેથી પાત્રોથી કંઈક વિશેષ ભાવ અનુભવે છે. અને એ ભાવ તે આખી કૃતિનો રસ.' (પૃ. ૧૫) એ શાકુન્તલના પાંચમા અંકનો દાખલો આપી આ વાત સમજાવે છે. 'ધારો કે આપણે એ જગાએ આવ્યા જ્યારે શકુન્તલા ક્રોધ કરીને દુષ્યન્તને અનાર્ય કહે છે. અને દુષ્યન્ત શાપની વિસ્મૃતિને લીધે શકુન્તલાના સ્વીકાર માટે પ્રથમ અવઢવમાં પડે છે અને છેવટે ધીમે ધીમે દુઃખિત થતો-ચતો પણ અસ્વીકાર કરે છે. અહીં શકુન્તલાનો ભાવ ક્રોધનો છે, દુષ્યન્તનો ધર્મનિષ્ઠાનો અને સાથે સાથે કરવા પડતા ઠરાવના દુઃખનો છે, જ્યારે સામાજિકનો આપણો ? સ્પષ્ટપણે ઊંડા ઘેરા કરુણનો !' (પૃ. ૧૪)

છેવટે, રામનારાયણનો મૂળભૂત પ્રશ્ન આવે છે : 'આખી કૃતિના ભાવને આપણે ઉપર ગણાવેલા શૃંગારાદિમાં વ્યવસ્થિત કરી શકીશું ? મને શંકા છે. આખા શાકુન્તલનો ભાવ શો ? રવીન્દ્રનાથ ટાગોર પ્રમાણે આપણે ટૂંકમાં કહીએ કે તપથી શુદ્ધ થયેલો પ્રેમ એ જ જીવનનું ખરું મંગલ છે. એટલે કે ભાવક આખી શાકુન્તલની કૃતિમાંથી ઉપરના સત્યના સંસ્કારો અને તેને ઉચિત ભાવ અનુભવે છે. પરમ મહાનકૃતિના ભાવને આવા કોઈ રસ નીચે મૂકી શકાશે નહીં. કારણ એ છે કે મહાન કૃતિઓ આખા જીવનને સ્પર્શે છે, ખરેખર સ્પર્શતી ન હોય ત્યાં પણ કાવ્યની ભૂમિકા નીચે આખા જીવન તરફની દૃષ્ટિ હોય છે.' (પૃ. ૧૮) આમ હોવાથી, રામનારાયણ એવા નિષ્કર્ષ ઉપર પહોંચે છે કે 'કાવ્યનું અંતિમ રહસ્ય શાંત રસનું જ હોય છે.' (પૃ. ૧૮) અને અભિનવગુપ્તનો હવાલો આપી આ નિષ્કર્ષનું સમર્થન કરે છે : 'આ વિચાર વિચક્ષણ અભિનવગુપ્તે કરેલો છે. તે કહે છે કે એક દૃષ્ટિએ શૃંગારાદિ રસો પણ સ્થાયી નથી. ખરો સ્થાયી તે આત્મા છે, 'આત્મૈવ સ્થાયી'. અને આમ હોય તો ખરો રસ તો શાન્ત રસ જ છે.' (પૃ. ૧૮૧૯)

રામનારાયણની આ વિચારણા અત્યંત તાજગીભરી છે અને એમાં કાવ્યાનુભવ વિશેની એમની ઊંડી સમજ વ્યક્ત થાય છે. તત્ત્વતઃ એ સાચી છે, પણ એમાં અહીંતહીં શુદ્ધિવૃદ્ધિને અવકાશ છે. કાવ્યનાં પાત્રોથી ભિન્ન ભાવ ભાવક અનુભવે છે એમ દર્શાવતો 'શાકુન્તલ'નો જે દાખલો આપ્યો છે તેમાં ભાવક કરુણ રસ અનુભવે છે તેની ભૂમિકા કાવ્યમાં નથી એમ કહી શકાશે નહીં. દુષ્યન્તનો મનોભાવ ધર્મનિષ્ઠાનો અને સાથેસાથે કરવા પડતા ઠરાવના દુઃખનો છે એમ પાઠકે જ નોંધ્યું છે અને શકુન્તલા ક્રોધ કરે છે ત્યારે એના હૃદયમાં વેદનાનો ભારે ડંખ નથી એમ કહી શકાશે ખરું ? એક વિષમ પરિસ્થિતિના આ આલેખનનો કેન્દ્રીય ભાવ શોકનો છે. શકુન્તલાનો ક્રોધ અને દુષ્યન્તની ધર્મનિષ્ઠામાંથી જન્મતી દ્વિધા એ શોકના ભાવનું સંચારણ કરે છે એમ કહી શકાય. આ રીતે પણ આપણો કાવ્યાસ્વાદ એક મિશ્રીભૂત વ્યાપાર તો રહે જ છે અને આપણો ભાવ કોઈ એક પાત્રના ભાવનું જ પ્રતિબિંબ રહેતો નથી. માત્ર કાવ્યમાં નથી એવું કંઈક આપણે અનુભવીએ છીએ

એમ કહેવાતું હોય તો એ સાચુ નથી એટલુ જ તાત્પર્ય છે

પણ હાસ્યરસ પરત્વે પાઠકે આ જાતનુ વિશ્લેષણ કર્યું છે તે સપૂર્ણ યથાર્થ છે 'હાસ્યરસ નિષ્પત્તિમાં, 'ભદ્રંભદ્ર'મા, ભદ્રંભદ્ર આર્યધર્મ માટે અતિઉત્સાહથી બોલતા હોય ત્યારે તેનો ભાવ ઉત્સાહ હોય છે, કહો કે વીર હોય છે, અને અબારામ જ્યારે તેને સાભળતા હોય છે ત્યારે તેના ભાવ ભક્તિ, શ્રદ્ધા, આશ્ચર્યનો હોય છે, પણ ત્યા રસ હાસ્યરસ છે સામાજિક પોતે હાસ્ય જ અનુભવે છે અને ત્યા બન્ને પાત્રો સામાજિકના હાસ્યનાં આલબન છે એમ જ કહેવું પડે ' (પૃ ૧૫) હાસ્યરસની આ વિલક્ષણ સ્થિતિ છે પણ એમા કવિનુ દૃષ્ટિબિંદુ અને એણે કરેલુ વર્ણન કારણભૂત છે ભદ્રંભદ્રના ઉત્સાહ તથા અબારામના ભક્તિ, શ્રદ્ધા અને આશ્ચર્યને, એ અસ્થાને, અનુચિત, અસગત, અતિશયિત હોય એ રીતે એણે આલેખ્યા હોય છે કહો કે ભદ્રંભદ્રનો વીર એ ખરો વીર નથી, વીરનો આભાસ છે એવુ જ અબારામના ભક્તિ, શ્રદ્ધા, આશ્ચર્યનુ કવિનુ જે દૃષ્ટિબિંદુ છે તે આપણુ બને ! અને આપણે હાસ્યરસનો અનુભવ કરીએ છીએ (વિસ્મયમા પણ આવી જ સ્થિતિ હો છે કે કેમ તે તપાસવા જેવુ છે) રામનારાયણનુ એ દર્શન તો સાચુ જ છે કે સામાજિક કવિન પેઠે કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વજ્ઞ છે

ભાવ મુખ્ય હોય તો એ શૃગારરસની કૃતિ કહેવાય જ કરુણનો ભાવ પણ એમા નોંધપાત્ર રીતે આલેખાયો હોય તો એ પ્રીતિના ભાવને પુષ્ટ કરે છે એમ કહેવાય - એક સ્થાયી ભાવ અન્ય સ્થાયી ભાવના વ્યભિચારી તરીકે આવી શકે એમ કાવ્યશાસ્ત્ર સ્વીકારે જ છે અથવ રસશબલતાનો સિદ્ધાત સ્વીકારી શકાય અને કૃતિનો રસ કરુણમિશ્રિત શૃગાર છે એમ કહ શકાય જેમ કે ન્હાનાલાલના 'વીરની વિદાય' એ કાવ્યનો રસ વીરશૃગાર છે એમ કહ શકાય એમા કેન્દ્રિય ભાવ દામ્પત્યપ્રીતિનો છે અને રજપૂતાણીનો યુદ્ધોત્સાહ એ દામ્પત્યપ્રીતિને અનુષગે આવે છે - પતિના યુદ્ધોત્સાહનુ અનુમોદન કરવા રૂપે, એમાં સાથ આપવાની તત્પરતા રૂપે 'શાકુન્તલ' જો પ્રીતિના અનુભવને કેન્દ્રમા રાખીને ચાલતી કૃતિ હોય તો એને શૃગારરસની કૃતિ તરીકે ઓળખવામા કશી આપત્તિ નથી તપથી શુદ્ધ થયેલો પ્રેમ એ જ જીવનનુ ખરુ મગલ છે એવુ રહસ્ય પણ પ્રેમના ભાવને તો અનુલક્ષે જ છે એ શુ બતાવે છે ? આત્માને જ સ્થાયી અને શાન્તને જ ખરો રસ માનવાની ભૂમિકા જુદી છે કાવ્યના શૃગારાદિ રસોના અનુભવ પછીની ક્ષણે કેવળ કાવ્યાનંદનો ભાવ સામાજિકમાં શેષ રહે એ ભૂમિકાએ આત્મા સ્થાયી છે ને ખરો રસ શાન્ત છે એમ કહી શકાય અવ્યાકૃત રસાસ્વાદની આ સ્થિતિ છે કોઈ પણ કાવ્યકૃતિ આપણને આનંદ આપે છે એમ કહેવા જેવી પણ આવા અવ્યાકૃત કાવ્યાનદ કે રસાનુભવનુ વિશ્લેષણ કરવામાથી શૃંગારાદિ રસોની વ્યવસ્થા નીપજી છે એ વ્યવસ્થા કાવ્યકૃતિની વિશિષ્ટતાને સ્ફુટ કરવા માટે છે અને ... સાચી કાવ્યકૃતિ પોતાની વિશિષ્ટ ભાવસૃષ્ટિ લઈને આવે છે એની આપણે ના પાડ

એતા

શકીશું ? સાધારણીકરણની ચર્ચા વેળા વિશેષમાં જ કાવ્યનો રસ છે એમ રામનારાયણે નથી કહ્યું ? બધી કાવ્યકૃતિઓને શાંત રસમાં નાખવાથી તો એની વિશિષ્ટતાની ઉપેક્ષા થાય. શાંત રસની વાતને એની ભૂમિકાએ જ રહેવા દેવી જોઈએ.

ભાવકના રસાનુભવ વિશેની પોતાની આગવી દૃષ્ટિને કારણે રામનારાયણને 'શાકુન્તલ'નો ભયથી નાસતા મૃગનું વર્ણન કરતો 'ગ્રીવાભંગે'વાળો શ્લોક કાવ્યશાસ્ત્રીઓ ભયાનક રસના દૃષ્ટાન્ત તરીકે આપે છે તે સંતોષકારક જણાતું નથી. (પૃ. ૧૭) એમની દૃષ્ટિએ 'મૃગ બીધેલો છે, મૃગનો ભય ભાવક સાક્ષાત્ કરે છે પણ તેથી ભાવકને પોતાને ભયનો અનુભવ થતો હોય એવું લાગતું નથી... ભાવકનું પોતાનું મન ભયથી સંકોચાતું નથી.' (પૃ. ૧૮) ભાવક તો જીવન પોતાના રક્ષણધારણ અર્થે કેવો મહાન પ્રયત્ન કરે છે એવો આશ્ચર્યનો ભાવ અનુભવે છે. કાવ્યશાસ્ત્રીઓને જાણે બચાવનો લાભ આપવા રામનારાયણ કહે છે કે 'આનો એ રીતે ખુલાસો કરી શકાય કે રસ તો ભયાનક જ છે, પણ ભયનું સંકોચાવાપણું વગેરે જે સ્થૂલ અંશો વાસ્તવિક જીવનમાં છે તે અહીં ગળાઈ જાય છે.' જોકે તેમને પોતાને આ ખુલાસો સંતોષકારક નથી લાગતો. (પૃ. ૧૮)

જો ભયનો ભાવ, પાઠક કહે છે તેમ, ભાવક સાક્ષાત્ કરતો હોય તો એ ભયાનક રસનું ચિત્ર બને જ. ભાવ કે ભયથી સંકોચાવું જોઈએ એ કંઈ જરૂરી નથી. પણ પ્રશ્ન એ છે કે ભાવક ભયના ભાવને યોગ્ય રીતે સાક્ષાત્ કરે છે ખરો ? કદાચ મૃગના ભયના ભાવ સાથે આપણું તાદાત્મ્ય થઈ શકતું નથી, કદાચ ભયના ભાવને અનુરૂપ પ્રબળ વિભાવાદિ સામગ્રીનો અભાવ છે, મૃગની ભયજનિત ચેષ્ટાઓ - ગ્રીવા ભંગ વગેરે એની લલિતતાથી આપણને આકર્ષે છે અને એ આપણે માટે કૌતુકરસભરી - સૌંદર્યરસભરી બની રહે છે. બીજી બાજુથી દુષ્યન્તની મૃગયારતિને આપણે સાક્ષાત્ કરીએ છીએ અને પાઠક દર્શાવે છે તેમ આશ્ચર્યનો ભાવ પણ આપણે અનુભવીએ છીએ. પણ આ કોઈ ભાવ - ભય, સૌન્દર્યપ્રીતિ, મૃગયારતિ, આશ્ચર્ય - પૂર્ણ રસત્વની કોટિએ પહોંચતો નથી. આમ છતાં પાઠકની જેમ આ ચિત્ર આપણને આસ્વાદ્ય તો લાગે જ છે. તો આનું કારણ શું ? એમ કહી શકાય કે એમાંની ભાવશબલતાને કારણે. કાવ્યશાસ્ત્રની પરિભાષામાં આ રસધ્વનિનું નહીં, ભાવધ્વનિનું ઉદાહરણ બને.

રામનારાયણનો પ્રાચીન કાવ્યશાસ્ત્રીઓ સાથેનો એક મહત્ત્વનો મતભેદ તે ગુણ અને અલંકારની વ્યવસ્થા પરત્વેનો છે. મમ્મટની ગુણાલંકારની વિચારણામાં એ પરસ્પરવિરોધ જુએ છે. મમ્મટ એક બાજુથી ગુણને કાવ્યના આત્મા રસના ધર્મો કહે છે ને અલંકારને કાવ્યદેહના હાર, કડા જેવાં ભૂષણો સાથે સરખાવે છે, કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણને સ્થાન આપે છે પણ અલંકારને નહીં ને આમ કાવ્યમાં અલંકારને ગુણ કરતાં ઊતરતે સ્થાને મૂકે છે, ગુણને અપરિહાર્ય અને અલંકારને પરિહાર્ય લેખે છે. પણ બીજી બાજુથી વામનના રીતિ એ કાવ્યનો આત્મા છે એ મતનું ખંડન કરતાં એ દાખલાઓ આપી બતાવે છે કે માત્ર ગુણને લીધે કાવ્ય થઈ શકતું નથી અને ગુણ ન હોય છતાં કેવળ અલંકારથી કાવ્ય થઈ શકે

છે. (પૃ. ૩૪૨-૪૩) આથી રામનારાયણ કહે છે કે 'મમ્મટે જેમ અલંકારને માટે કહ્યું કે ક્વચિત્ અલંકાર વિના પણ કાવ્ય થઈ શકે છે તેમ જ ગુણ માટે કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે, ક્યાંક ગુણ વિનાનું પણ અલંકારવાળું કાવ્ય થઈ શકે છે.' (પૃ. ૩૪૩)

અગત્યની વાત એ છે કે રામનારાયણ કાવ્યમાં ગુણ અને અલંકારના સ્થાન પરત્વે કોઈ તારતમ્ય કરવા માગતા નથી. ગુણનો રસ સાથેનો અવિનાભાવી સંબંધ એ માન્ય કરતા નથી. અમુક રસ હોય ત્યાં અમુક ગુણ હોવો જોઈએ એ આગ્રહ એમને વધારે પડતો લાગે છે, એમની દૃષ્ટિએ 'ખાસ માધુર્યવ્યંજક વર્ણો ન હોય તો પણ શૃંગાર સંભવી શકે,' અને એ માને છે કે 'જેટલા ગુણો રસને પોષે છે તેટલે અંશે અલંકાર પણ પોષી શકે - ખાસ કરીને મહાકવિઓએ પ્રયોજેલા અર્થાલંકાર હોય ત્યારે.' (પૃ. ૩૪૫) આથી આગળ જઈને તેઓ એમ પણ કહે છે કે 'સાલંકાર વાણી કાવ્યમાં લગભગ અપરિહાર્ય છે એમ ગણી શકાય.' (પૃ. ૩૪૮) અલબત્ત 'લગભગ'. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ અલંકારને કાવ્યનું લગભગ અપરિહાર્ય અંગ કહેલું છે ને મમ્મટે સૂત્રમાં ક્યારેક અલંકાર વિનાનું હોઈ શકે એમ કહ્યું છે પણ વૃત્તિમાં અલંકાર એટલે સ્ફુટ અલંકાર વિનાનું એમ કહી અસ્ફુટ પણ અલંકાર તો જોઈએ એમ દર્શાવ્યું છે તેની તેઓ પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં નોંધ લે છે. (પૃ. ૩૪૮) અલબત્ત અલંકાર વિના પણ કાવ્ય હોય એ સામાન્ય બુધ્ધિની તેઓ અવગણના કરતા નથી પણ બતાવે છે કે 'સંસ્કૃત આલંકારિકોએ એટલા બધા અલંકારો સ્વીકાર્યા છે કે અલંકારની પરિભાષાનો ઝીણવટથી ઉપયોગ કરીએ તો દરેક શ્લોકમાંથી કોઈક ને કોઈક અલંકાર જરૂર બતાવી શકાય.' (પૃ. ૩૪૯)

પાઠક અલંકારને કાવ્યમાં લગભગ અપરિહાર્ય ગણે છે એની પાછળ અલંકારના સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશેની એમની સમજ રહેલી છે. કાવ્યશાસ્ત્રમાં અલંકારોને કટકકુંડળ સાથે સરખાવવામાં આવ્યા છે. એનાથી સૂચવાતી અલંકારની બહિરંગતા એમને સ્વીકાર્ય નથી. હીન કવિતામાં અલંકાર આગંતુક - બહારની ચીજ હોઈ શકે પણ ઉત્તમ કવિતાઓમાં તો, પાઠક કહે છે કે, 'અલંકાર... કાવ્યના આત્મા સાથે સંબંધ ધરાવતો હોય છે' અને 'કાવ્યપુરુષ સાલંકાર અવતાર લે છે.' (પૃ. ૩૪૭) આ બાબતમાં ધ્વનિકારનું સમર્થન પણ તેઓ લાવે છે. ધ્વનિકારને મતે ખરા અલંકાર તો એ છે કે જે રસની સાથે ખેંચાઈને આવે છે ને જેને માટે જુદો પ્રયત્ન કરવો પડતો નથી અને તેથી રસાભિવ્યક્તિમાં અલંકાર બાહ્યાંગ નથી. (પૃ. ૪૯)

એટલે પાઠકની દૃષ્ટિએ અલંકાર એ કાવ્ય પર ચડાવેલો કોઈ ઓપ નથી, એ કાવ્યવસ્તુ જ છે. તેઓ કહે છે કે 'કાવ્યને સમજાવવા વસ્તુ અને અલંકાર એવો ભેદ સ્વીકારાય તેનો વાંધો નથી, પણ તેને તત્ત્વતઃ ભિન્ન માનવાં એ ખોટું છે.' (પૃ. ૪૮) તેઓ ઉદાહરણ આપીને સમજાવે છે કે પાણી સખત ઠંડું હતું કે આટલી ડિગ્રી ઠંડું હતું એમ કહેવાને બદલે ઠંડા પાણીમાં નહાવાથી એકી સાથે હજારો વીંછીઓએ ડંખ દીધો એમ કહેવાથી ઠંડીનો

વિશેષ સંસ્કાર આપણે ગ્રહણ કરીએ છીએ અને જુદું કાવ્યવસ્તુ નિર્મિત થાય છે. (પૃ. ૩૪૮) 'મારું મન ડહોળાઈ ગયું' એવી ઉક્તિમાં મનની સ્થિતિનું જે વિશેષ રૂપ પ્રતીત થાય છે એ 'મારું મન મૂંઝાઈ ગયું' કે એવી કોઈ ઉક્તિથી પ્રતીત થતું નથી. (પૃ. ૪૮)

રામનારાયણ ગુણનું એકાન્તિક મહત્ત્વ કરવાથી બચીને ચાલે છે તે ઉપરાંત કાવ્યશાસ્ત્રમાં દર્શાવાયેલી ગુણવ્યવસ્થા વિશે પણ કેટલોક ઊહાપોહ કરે છે. કેટલાક ગુણો દોષના અભાવરૂપ હોઈ મમ્મટે એને ગુણ તરીકે સ્વીકાર્યા નથી, તો મમ્મટે સ્વીકારેલો પ્રસાદ ગુણ એ પણ દુર્બોધતા એ દોષનો અભાવ છે એમ તેઓ બતાવે છે. સામે પ્રસાદને ગુણ ગણીએ તો રચનાશૈથિલ્ય એ દોષના અભાવરૂપ શ્લેષને ગુણ ગણવો જોઈએ એવું એ સૂચવે છે. અલબત્ત, રામનારાયણે પોતાની કોઈ ગુણવ્યવસ્થા આપી નથી, પણ કાવ્યશાસ્ત્રમાં વ્યાપક રીતે સ્વીકારાયેલી માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ ત્રણ ગુણોની વ્યવસ્થાની તેમણે જે ઝીણી નજરથી સમીક્ષા કરી છે એ ખૂબ ધ્યાન ખેંચે એવી છે : 'માધુર્ય અને ઓજસ મુખ્યત્વે વર્ણોના ઉચ્ચારો પર આધાર રાખે છે અને છંદ કરતાં તેનું વિશેષ માહાત્મ્ય નથી, વધારેમાં વધારે એટલું જ કહી શકાય કે અમુક અમુક ગુણો અમુક અમુક રસને વધારે અનુકૂળ છે, અને કાવ્યમાં રસ મુખ્ય ન હોય ત્યારે અનુપ્રાસ જેવા શબ્દાલંકારની પેઠે તે માત્ર ઉચ્ચારનો ચમત્કાર કરે છે અને પંક્તિમાં દૃઢબંધ, એટલે શ્લેષ આણે છે અને પ્રસાદને આ બેની સાથે મૂકવામાં કોઈ ઔચિત્ય નથી.' (પૃ. ૩૪૪)

વર્ણરચનાની કાવ્યમાં જે ઉપકારકતા છે તેનું મૂલ્ય રામનારાયણ ઓછું આંકે છે એવું નથી – 'કાવ્યમાં વર્ણનું મહત્ત્વ' એ લેખ એ વાત સુપેરે બતાવે છે, પણ કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ વર્ણરચના પર આધારિત ગુણોનું કાવ્યમાં જે મહત્ત્વ કર્યું છે તે એમને અપ્રમાણ લાગ્યું છે અને તેથી ગુણોને એમને યોગ્ય સ્થાને મૂકવાનો એમનો આશય છે. ગુણોના ગુણની ઉપેક્ષા કરવાનો એમનો આશય નથી. અલંકારોને – ખાસ કરીને અર્થાલંકારોને એ ગુણોની ઉપર મૂકતા હોય એવું તો, અલબત્ત, સમજાય જ છે. આ વિશે અભિપ્રાયભેદ સંભવી શકે.

ગુણના પ્રકારોની પેઠે કાવ્યના પ્રકારોને પણ રામનારાયણ પોતાની સ્વતંત્ર દૃષ્ટિથી તપાસે છે. મુક્તક, કુલક, કોશ, સંઘાત એ કાવ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવાયેલા કાવ્યના પ્રકારો વિશે રામનારાયણનો અભિપ્રાય છે કે 'એક જ ક્રિયા સંબંધી પાંચછ શ્લોકો હોય તેને કુલક કહે છે. ખરી રીતે તેને કાવ્યપ્રભેદ ગણવો પણ ન જોઈએ. કોશ તે અનેક કવિઓનાં કાવ્યોનો સંગ્રહ છે. અને સંઘાત તે એક જ કવિનાં, એક જ વિષય ઉપરનાં કાવ્યોનો સમૂહ છે. આમાં ખરી રીતે મુક્તક સિવાયના બીજા ભેદો કાવ્યના સ્વતંત્ર ભેદો નથી પણ ખરી રીતે સર્ગબંધના અંશો છે.' (પૃ. ૩૮૧)

'રમણીયાર્થ પ્રતિપાદકઃ શબ્દઃ કાવ્યમ્' એવી વ્યાખ્યા આપી કાવ્યને શાબ્દ વ્યાપાર લેખનાર પંડિત જગન્નાથની દલીલને પાઠક કેવી સહજ યુક્તિથી કાપે છે એ જોવા જેવું છે : 'પંડિત જગન્નાથ દલીલ કરે છે કે કાવ્ય સાંભળ્યું, કાવ્ય મોટેથી વાંચે છે, કાવ્ય મનમાં

બોલે છે વગેરે શબ્દપ્રયોગો બતાવે છે કે કાવ્ય શબ્દનો વ્યવહાર માત્ર શબ્દ વિશે છે. આ દલીલનો જવાબ એ છે કે એક તરફથી કાવ્ય સાંભળ્યું એમ કહેવાય છે તેમ બીજી બાજુથી એમ પણ કહેવાય છે કે કાવ્ય સાંભળ્યું પણ સમજ્યા નહીં. એટલે કે કાવ્ય શબ્દ અને અર્થ બંનેને માટે છે. બંનેને માટે 'કાવ્ય' શબ્દ વપરાય છે.' (પૃ. ૩૨૫)

આમ, રામનારાયણની પરીક્ષકવૃત્તિ કાવ્યશાસ્ત્રીય વિચારણાના સમગ્ર પટ પર વ્યાપી રહે છે, એમાં ઊંડે ઊતરે છે, અવલોકન અને તર્કનું બળ પ્રગટ કરે છે અને એ વિચારણાનું સંમાર્જન કરે છે.

રામનારાયણ કાવ્યશાસ્ત્રની વિચારણાનું માત્ર સંમાર્જન નથી કરતા, એને આગળ પણ લઈ જાય છે. ચોક્કસ દેશકાળ અને કાવ્યપરંપરાને અનુલક્ષીને થયેલી વિચારણા આજે કેટલી પ્રસ્તુત રહી છે એવો પ્રશ્ન આપણને મૂંઝવતો રહ્યો છે અને આજે એ પ્રસ્તુત રહી નથી એવો પણ એક અભિપ્રાય અવારનવાર વ્યક્ત થતો રહ્યો છે. પરંતુ રામનારાયણ એ કાવ્યવિચારણા અપ્રસ્તુત બની ગઈ હોય એમ માનતા જણાતા નથી. હા, એ સમજે છે કે એ વિચારણા એમ ને એમ આજે કામમાં ન આવી શકે; એને વિકસિત કરવી જોઈએ અને એવી ક્ષમતા એમાં અવશ્ય છે. જેમ કે, ઔચિત્યને રામનારાયણ એક સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ-કાવ્યનાં સર્વ અંગોને સ્પર્શતું દૃષ્ટિબિંદુ લેખી એનું મહત્ત્વ સ્થાપિત કરે છે અને આજે પણ એ ઉપયોગી બની શકે તે માટેનો માર્ગ બતાવે છે. 'એ વિકાસશીલ દૃષ્ટિબિંદુ છે. આપણે આધુનિક દૃષ્ટિથી એ સિદ્ધાન્તને વધારે વ્યાપક વિકસિત કરી શકીએ.' (પૃ. ૧૫૮) 'કાવ્ય અને સત્ય' એ લેખમાં ઔચિત્યવિચારને આધુનિક દૃષ્ટિએ ઉપયોગમાં લીધેલો આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

પ્રાચીન કાવ્યવિચારનો, એને આજે પણ કામમાં લઈ શકાય એવી રીતે વિકાસ કે વિસ્તાર કેમ થઈ શકે એના બીજા દાખલા પણ રામનારાયણે પૂરા પાડ્યા છે. જેમ કે, આજની આપણી કાવ્યપરંપરા અને જીવનદૃષ્ટિને અનુલક્ષીને તેઓ ભાવ અને રસની જૂની ગણનામાં કેટલોક ઉમેરો કરવાનું ઇષ્ટ ગણે છે : 'શૃંગારનો સ્થાયી રતિ એટલે પ્રીતિ છે, તો દેવ, ગુરુ વગેરે માટેની રતિને તેમણે [કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ] સ્વીકારી તેની ભાવમાં ગણના કરી. આપણે તેમાં કુદરતપ્રેમ, સમસ્તમાનવપ્રેમ વગેરેને ઉમેરી એ વિકાસને આગળ ચલાવી શકીએ. તેવી જ રીતે વીરના ધર્મવીર, દાનવીર, યુદ્ધવીર, દયાવીર વગેરે વિભાગો છે તેમાં હું ક્ષમાવીર, તિતિક્ષાવીર, કર્મવીર વગેરે ઉમેરું. હું તો ધીરજ (patience)-વીર પણ કહું કારણ કે ધીરજને હું અમુક સંજોગોમાં માત્ર નૈતિક નહીં પણ આધ્યાત્મિક ગુણ ગણું છું.' (પૃ. ૧૭) મસ્તીને પણ રામનારાયણ નવો રસ અને, નવો રસ નહીં તો, વ્યભિચારી ભાવ ગણવા ભલામણ કરે છે તથા મસ્તીના ભાવની વ્યાખ્યા પણ કરે છે. (પૃ. ૩૬૦-૬૧) વ્યાખ્યા, જોકે, પૂરી પરિપક્વતાને પામી નથી ને એક ''ામણ રૂપે રહી છે એવી છાપ પડે છે. અધ્યાપકની નોંધમાંનો એ પ્રાથમિક, કાચો ખરડો

ખરો ને ! જૂની પરિભાષામાં નવો અર્થ ભરીને પણ એનો વિકાસ થઈ શકે. રામનારાયણ શાન્તનો અર્થ બદલી આજની સાહિત્યકૃતિનું સ્વરૂપ સમજવામાં એને લાગુ પાડી બતાવે છે : 'અત્યારે આપણો શાંતનો અર્થ પણ જૂનાં શાસ્ત્રો પ્રમાણે દુન્યવી સર્વ વસ્તુઓ તરફનો નિર્વેદ માત્ર નહીં, નિવૃત્તિ નહીં, પણ જગતમાં ન્યાય અને આનંદ માટે પોતાના સર્વ ઇષ્ટના ત્યાગની તત્પરતા સહિત પ્રવૃત્તિ, નિષ્કામ પ્રવૃત્તિ એવો કરીએ. 'રાઈનો પર્વત' અને 'સરસ્વતીચંદ્ર' બન્ને શાંત રસના નવા દર્શન-અનુભવના પ્રયત્નો છે.' (પૃ. ૧૭)

આજના સંદર્ભની કેવી ઝીણી નોંધ પાઠક લે છે તે ગુણવ્યંજક વર્ણોની એમણે કરેલી ચર્ચામાં જોવા મળે છે : 'ટ ઠ ડ ઢ માધુર્યમાં વર્જ્ય છે પણ આ લઘુતાવાચક અને શબ્દમાં અનાદિ આવતો ડ લગભગ ર લ ળ ની નિકટનો હોઈ મધુર છે. 'આંખડી', 'આંખલડી'માં આવતા લઘુતાવાચક પ્રત્યયો આ રીતે માર્દવ બતાવે છે.' (પૃ. ૧૦૦) શબ્દમાં અનાદિ આવતો ડ એટલે આજની પરિભાષામાં થડકારાવાળો ડ. એ તો ગુજરાતીનો જ વિકાસ. એટલે ગુણવ્યંજક વર્ણોની વ્યવસ્થામાં એનો નવેસરથી વિચાર કરવાનો રહે જ ને ?

રામનારાયણ પ્રાચીન કાવ્યશાસ્ત્રે ન વિચારેલા હોય એવા મુદ્દાઓ વિચારવા સુધી પણ જાય છે. ભાવકના રસાનુભવનું રામનારાયણે જે રીતે વિશ્લેષણ કર્યું છે અને હાસ્યરસની વિશિષ્ટ સ્થિતિનું જે ઉદ્ઘાટન કર્યું છે તેમાં એ જોઈ શકાય છે. હાસ્યરસ વિશે તો એમણે આ ઉપરાંત પણ કેટલુંક વિચાર્યું છે, જે અધ્યાપકની નોંધમાં જ રહ્યું છે. (જુઓ પૃ.૩૬૨-૬૩) એ વિચારોને છેવટના સ્વરૂપે મૂકવાનું બાકી રહ્યું છે તેથી આપણને એમાં કંઈક વિશૃંખલતા અને અસ્પષ્ટતા પ્રતીત થાય તો એ સ્વાભાવિક છે. કોઈકોઈ વિધાન વિવાદાસ્પદ લાગે કે વિવરણની અપેક્ષા પણ રાખે. જેમ કે, 'હાસ્ય બહુ અલ્પજીવી ભાવ છે', 'હાસ્ય physical છે, બીજા ભાવો કરતાં વધારે social છે, corrective છે.' આથી જ, આ વિચારોને મૂલવવાપણું આપણે રહેતું નથી.

પણ એક મહત્ત્વનો મુદ્દો રામનારાયણે વિચાર્યો છે એની ખાસ નોંધ લેવી જોઈએ. કાવ્યાનુભવને કાવ્યશાસ્ત્રીઓ હંમેશાં વ્યવહારાનુભવની સામે મૂકતા આવ્યા છે. રામનારાયણે પણ એમ કર્યું છે એ આપણે આ પૂર્વે જોઈ ગયા છીએ. છતાં રામનારાયણ 'વ્યવહારમાં પણ કલાની પેઠે આનંદ આવી શકે ?' એ પ્રશ્ન વિચારે છે, જે કાવ્યશાસ્ત્રીઓ વિચારતા નથી. રામનારાયણનો ઉત્તર તર્કસંગત તેમ વાસ્તવિકતાની મર્યાદાને સ્વીકારી અપાયેલો છે : 'હું માનું છું કે અહંકાર ગલિત કર્યા છતાં સર્વચેતનથી કોઈ જાગરૂક રહી શકે તો તેને એવો આનંદ થાય. ત્યારે કદાચ કાવ્યથી પણ વધારે આનંદ થાય કારણકે કાવ્યમાં તો માત્ર કાવ્યસૃષ્ટિ પૂરતાં જ જાગરૂક રહેવાનું છે અને વ્યવહાર તો આ અનંત વિશ્વની સંમુખ આપણને રાખે છે, અર્થાત્ અનંત કાવ્યની સંમુખ રહેવાનું થાય. પણ આ સ્થિતિ હજી માણસની કલ્પનાની છે, તેને સિદ્ધ થઈ નથી, પણ જેટલે અંશે સિદ્ધ હોય તેટલે અંશે માણસને આનંદ મળે.' ઉક્ત પ્રશ્નનો આટલો સરળ ઉત્તર કદાચ ન હોય. એ પ્રશ્ન

આપણને આનંદમીમાંસા – સૌન્દર્યમીમાંસા (ઈસ્થેટિક્સ)ના ક્ષેત્રમાં લઈ જાય, જ્યાં એનાં અનેક પરિમાણો ખુલ્લાં થાય. ખાસ કરીને 'આનંદ'ની વ્યાખ્યા કરવાની સ્થિતિ આવે. પણ કલાનુભવ અને વ્યવહારાનુભવ વચ્ચે અભેદ્ય દીવાલ ન હોવાનું માનવું એટલે જીવનની અખંડતામાં માનવું. ચેતનની અને જીવનની અખંડતાનો એક મૂળભૂત ખ્યાલ રામનારાયણની આ વિચારણામાં વ્યક્ત થાય છે એ નિઃશંક એક મહત્ત્વનો અને માર્ગદર્શક ખ્યાલ છે. અને રામનારાયણના મંતવ્યનું એકંદર તાત્પર્ય અસ્વીકાર્ય બને છે તેવું ભાગ્યે જ કહી શકાય.

સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનું સદ્યોગમ્ય અને સમુચિત વિવરણ રચતી, એના મર્મોનું સૂઝપૂર્વક ઉદ્‌ઘાટન કરી આપતી, સૂક્ષ્મ તર્કબુદ્ધિથી એનું પરીક્ષણ કરતી અને એને આગળ લઈ જઈ આજના સમયમાં એની ઉપાદેયતા સ્થાપિત કરતી રામનારાયણની આ વિવેચના આપણી આ વિષયની સર્વ વિવેચનામાં અનન્ય નથી લાગતી શું ?*

૧૯ જુલાઈ ૧૯૯૩

* 'રામનારાયણ વિ. પાઠક સ્વાધ્યાય ગ્રંથ' માટે લખાયેલો લેખ

સાહિત્યકૃતિના ભાવન- આકલનના કેટલાક પ્રશ્નો

શિરીષ પંચાલ

જમાને જમાને વિવેચનના અભિગમ બદલાતા રહે છે, ક્યારેક ઐતિહાસિક, ક્યારેક કૃતિનિષ્ઠ, ક્યારેક ભાવકનિષ્ઠ. ઘણી વખત એક અભિગમની અધૂરપ બીજા અભિગમ તરફ દોરી જાય છે. તો વળી કેટલીક વખત એક અભિગમની પ્રતિક્રિયા રૂપે બીજો અભિગમ પ્રવર્તે છે. ક્યારેક એક જ સમયગાળામાં એકાધિક અભિગમો પણ જોવા મળે છે. આ બધા અભિગમો પરસ્પરવિરોધી નહીં પણ પરસ્પરપૂરક બનીને જ ટકી શકે એવી સામાન્ય સમજ પ્રવર્તતી હોવા છતાં ક્યારેક એમાં સાંપ્રદાયિક ઝનૂન પ્રવેશી જાય છે અને પછી સ્વકીય અભિગમને શ્રેષ્ઠ પુરવાર કરવા માટે અન્ય અભિગમોના લીરેલીરા કરીને અહંને પંપાળવામાં પણ આવે છે; જીવનમાં પરકીયાનું મહત્ત્વ પણ વૈચારિક જીવનમાં તો પરકીયાને જીરવી જ શકાતી નથી. અને છતાં વૈચારિક જીવનમાં ઉદારમતવાદી, પરમતસહિષ્ણુ બન્યા વિના બીજો કોઈ ઉપાય પણ નથી. વિવેચન તેના રૂઢ અર્થમાં નહીં પણ વિશિષ્ટ, સાચા અર્થમાં ભલે કૃતિ ઉપર મદાર બાંધી કૃતિનિષ્ઠ અભિગમને પુરસ્કારે પણ સાહિત્યના તત્ત્વજ્ઞાનમાં તો સર્જક, કૃતિ, ભાવક અને કૃતિગત વિશ્વ - આ ચારેય બિંદુઓને મહત્ત્વનાં માનવામાં આવે છે, જે તત્ત્વજ્ઞાન આ ચાર બિંદુઓનો સ્વીકાર ન કરે તે અપૂર્ણ પુરવાર થાય.

આપણા સમયમાં ભાવકકેન્દ્રી અભિગમનું વર્ચસ્ વધ્યું છે. સંસ્કૃત અલંકાર-શાસ્ત્રમાં ભાવકતરફી ઝોક વિશેષ છે. ભટ્ટ નાયકે રસનું અધિષ્ઠાન ભાવકચિત્તમાં છે એવો મત સ્વીકાર્યા પછી તો એ ઝોક ઉત્તરોત્તર વધતો ચાલ્યો હતો. કૃતિનું આકલન કરતી વખતે ભાવક તન્મય થાય છે, હૃદયસંવાદ અનુભવે છે અને જે વ્યક્તિ આ કરી શકે તેને સહૃદય કહેવાની પરંપરા આલંકારિકોએ પુરસ્કારી છે. અભિનવગુપ્તના આગમન પછી તો રસસંપ્રદાયને વિશિષ્ટ ગૌરવ પ્રાપ્ત થયું. વળી, કાવ્ય અને તત્ત્વજ્ઞાન વચ્ચે જે અને જેવો સંબંધ સ્થપાયો તેને કારણે કૃતિ અને સર્જકની સરખામણીમાં ભાવકનું મહત્ત્વ સવિશેષ

સ્વીકારાયું. પશ્ચિમમાં સંરચનાવાદે અને વિશેષ કરીને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદે લેખક અને કૃતિ - આ બંનેને બાજુએ રાખીને વાચકને વિશેષ ગૌરવ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ફિનોમિનોલોજીએ અને તેનાથી પ્રભાવિત ચૈતન્યલક્ષી અભિગમે સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનો પરંપરાગત ભેદ સ્વીકારવાની ના પાડી. ગુજરાતી વિવેચનમાં પણ એક તબક્કે નરસિંહરાવ દીવેટિયાએ વિવેચક સર્જકનો જોડિયો ભાઈ છે એવી વિચારણા રજૂ કરી હતી અને એમને અનુસરીને વિશ્વનાથ ભટ્ટે વિવેચન કળા કે શાસ્ત્ર જેવો પ્રશ્ન છેડ્યો હતો. આ ચર્ચાને પાછળથી ઉમાશંકર જોશીએ વિસ્તારી હતી.

આ બધી વિચારણાઓની યોગ્યતા-અયોગ્યતા કે પ્રસ્તુતતા-અપ્રસ્તુતતાનો પ્રશ્ન બાજુએ રાખીએ તો પણ એક વાત સ્પષ્ટ છે કે કૃતિનિષ્ઠ અભિગમના સામે છેડે ભાવક તો છે જ. જ્યાં સુધી ભાવક આ આખા વ્યાપારમાં પ્રવેશતો નથી, કૃતિનું આકલન કરતો નથી ત્યાં સુધી વિવેચનની કોઈ સમસ્યા ઊભી થતી નથી. એટલે કોઈ એમ કહી શકે કે ભાવક વિના કૃતિનું અસ્તિત્વ નથી. ઓગણીસમી સદીના પરંપરાગત ભૌતિક વિજ્ઞાને પ્રશ્ન છેડ્યો હતો કે જ્યા કોઈ સાંભળનાર ન હોય ત્યાં થતા અવાજને અવાજ કહી શકાય ? આ પ્રશ્નની યાદ અપાવે એવો જ આપણો પ્રશ્ન પણ છે - ભાવક વિના કૃતિનું અસ્તિત્વ સંભવે ખરું ? કવિ પોતાને માટે જ સર્જન કરે છે, એ ભાવકની ઉપેક્ષા પણ કરી શકે છે, સાંપ્રત સમાજમાંથી જો કોઈ ભાવક ન સાંપડે તો ભવભૂતિની જેમ નિરવધિ કાળ અને વિપુલ પૃથ્વીને વચ્ચે લાવી શકે છે; ભાવક પોતાની કૃતિમાં પ્રવેશી જ ન શકે એ માટે દુર્બોધતાના કોટકિલ્લા ઊભા કરી શકે છે પરંતુ ગમે તેવી દુર્બોધ રચના પણ ભાવકની અપેક્ષા તો રાખે જ છે. કલાપીએ વર્ષો પહેલાં 'વીણાનો મૃગ'માં ગાયું હતું : 'કલા છે ભોજ્ય મીઠી તો ભોક્તા વિણ કલા નહીં.' આ કાવ્યપંક્તિની પડછે ઉમાશંકર જોશીએ છેક ૧૯૪૦માં કહેલી વાત સરખાવવા જેવી છે. 'ચોપડીમાં કાવ્ય લખેલું પડ્યું છે. એ કાગળશાહીના સંયોગને વ્યવહારમાં ભલે કાવ્ય કહીએ, પણ કોઈ કવિએ અમુક પ્રકારની શાહી પાથરવાની યોજના કરી આપી એથી જ એ કાવ્ય બનતું નથી. એ કાવ્ય તો બને ક્યારે કે જ્યારે કોઈ એ ખોખાને પોતાની ગ્રહણશક્તિથી, હૃદયની ભાવકતાથી પુનર્જીવિત કરે.' ('સમસંવેદન'-૯) ફિનોમિનોલોજી અને ચૈતન્યલક્ષી-સંવિદ્‌લક્ષી વિવેચનને મળતી આવે એવી આ વિચારણાનો ઐતિહાસિક સંદર્ભ નોંધપાત્ર છે. ઉમાશંકર જોશીની આ ભૂમિકા સાથે ઝ્યાઁ પોલ સાર્ત્રની વિચારણા પણ સરખાવવા જેવી છે. 'લેખન પ્રક્રિયામાં વાચનપ્રક્રિયાનો પણ સમાવેશ થતો હોય છે. આ બે પરસ્પરનિર્ભર પ્રક્રિયાઓ માટે બે ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિઓ જોઈએ. લેખકના અને વાચકના સંયુક્ત પ્રયાસો મૂર્ત અને કલ્પનોત્થ પદાર્થ - અર્થાત્ ચિત્તની રચનાને જન્મ આપે છે. કળા બીજા માનવીઓ (વાચકો) માટે અને તેમના દ્વારા જ ટકી રહેતી હોય છે. ('વૉટ ઈઝ લિટરેચર'-૩૫)

ભાવક જ્યારે કોઈ કૃતિનું આકલન કરવા જાય ત્યારે બીજા કેટલાક પ્રશ્નો પણ ઉદ્‌ભવે છે. કલાકૃતિને માત્ર આધ્યાત્મિક, ચૈતસિક ઘટના ગણવાની ભલામણ ઈટાલીના ફિલસૂફ બેનિદેત્તો ક્રોચેએ કરી હતી પરંતુ ભૌતિક અસ્તિત્વના અભાવે બધું મિથ્યા છે. એ અસ્તિત્વ

આપણા ભાવનવ્યાપારનું આરંભબિંદુ છે પણ અંતિમ બિંદુ નથી. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર રસાનુભવને ખૂબ મહત્ત્વ આપે છે એ વાતની સાથે એ પણ યાદ રાખવાનું કે અહીં રસાનુભવની વાત નાટકના સંદર્ભે કરવામાં આવી છે. સંગીત, નૃત્યની જેમ નાટક પરફૉર્મીંગ આર્ટ છે. આ રીતે ચિત્ર જોતા અને કાવ્ય વાંચતા ભાવકનો અનુભવ તથા નાટક, સંગીત, નૃત્યમાં સહભાગી થતા ભાવકનો અનુભવ જુદો જ હોય છે. પરફૉર્મીંગ આર્ટમાં કૃતિનું અસ્તિત્વ ભાવકનિરપેક્ષ સંભવી શકતું નથી. ભાવક જ્યારે રાગ સાંભળે કે નાટક જુએ-સાંભળે ત્યારે જ એની સમક્ષ કૃતિનો આરંભ થાય છે; એની સમક્ષ કૃતિ વિસ્તરે છે અને એનો અંત પણ આવે છે. આ કળાઓની પ્રકૃતિ જ એવી છે કે એમનામાં અનુપ્રવેશ કરવા માટે ભાવકે એકાગ્રતા કેળવવી પડે; બીજા ભાવકો સાથે પણ અનુસંધાન અનિવાર્ય બને છે. નિર્વિઘ્ના સંવિત્તિ, એકઘન અવસ્થા જેવી સંજ્ઞાઓ આ પ્રકારના ભાવન સાથે વિશેષ સંકળાયેલી છે. ચિત્ર, સાહિત્ય, શિલ્પ, સ્થાપત્યનું અસ્તિત્વ ભાવકના આગમન પૂર્વે જ રચાઈ ચૂક્યું છે. સૈકાઓ સુધી એ કૃતિ કોઈ પણ ભાવકની ઉપસ્થિતિ વિના એમ જ પડી રહી શકે છે. અજન્તાની ગુફાઓ છેક ગઈ સદીમાં શોધાઈ હતી. કોઈ મહત્ત્વની કાવ્યકૃતિ આપણી આસપાસ ભૌતિક અસ્તિત્વ ધરાવતી હોવા છતાં પણ એના તરફ કોઈનું ધ્યાન ન જાય અને પછી એકાએક આપણે કોઈના ભાવન દ્વારા એના અસ્તિત્વથી સભાન થઈએ એ શક્યતા પણ હોય છે જ. સાહિત્યના-કળાના ઇતિહાસમાં આવી અનેક ઘટના નોંધાયેલી પડી છે.

સાહિત્યકૃતિની સાથે અત્યાર સુધી પાનું પડ્યું જ ન હોય એવી વ્યક્તિ દ્વારા થતું આકલન, સાહિત્યકૃતિઓ સાથે પાનું પડ્યું હોવા છતાં પોતાને પરિચિત ભૂમિકા કરતાં જુદા પ્રકારની ભૂમિકા ધરાવતી કૃતિનું આકલન, અનેક પ્રકારની સાહિત્યકૃતિઓ સાથે ઘરોબો ધરાવનાર દ્વારા થતું આકલન – આ બધા અનુભવો જુદા જુદા પ્રશ્નો ઊભા કરે એ સ્વાભાવિક છે. ધારો કે કાવ્ય કે એવા કશાકનું આકલન જ્યારે પહેલી વાર કરીએ ત્યારે જો એ પદાર્થ વિશિષ્ટ હશે અને આપણું ચિત્ત ઉત્કટતાથી અને સૂઝસમજથી એને ગ્રહણ કરવા તત્પર હશે તો આપણા ચિત્તમાં એક અવિસ્મરણીય છબિ રચાઈ જશે. જેમ જેમ આ પ્રકારના નવા નવા અનુભવો થતા જાય તેમ તેમ એ છબિઓની એક આખી પરંપરા ઊભી થાય છે. એ અનુભવ આપણી સમગ્ર ચેતનાને સમૃદ્ધ બનાવે છે. ચિત્તની પાટી સાવ કોરી હોય તો આકલન પૂર્વગ્રહમુક્ત થાય એ વાત આ સંદર્ભમાં સાચી પુરવાર નહીં થાય. આ સમૃદ્ધ બનેલી ચેતના આપણા પુરોગામીઓએ કરેલા આકલનને પણ પોતાનામાં સમાવી લેવા તત્પર થાય છે. એટલું જ નહીં સાંપ્રત સંવિત્તિઓ સાથે પણ અનુસંધાન જાળવે છે અને ભવિષ્ય માટે એક પરંપરા રચી આપે છે. અભિનવગુપ્ત કહે છે, 'બુદ્ધિ પ્રતિભા ઊર્ધ્વ અને ઊર્ધ્વ દિશામાં આરોહણ કરે છે અને અર્થતત્ત્વ-સત્ય જુએ છે, તે પણ જરાય થાક્યા વિના; તેનું કારણ એ છે કે પુરોગામીઓએ આપણા માટે વિવેક- સોપાનપરંપરા ઊભી કરી આપી છે.'

આમ કૃતિના ભાવનવ્યાપારમાં આ સર્વ વિવેકસોપાનપરંપરા કામ લાગે છે.

આધુનિકતાને કારણે જીવન અને સાહિત્ય વચ્ચે અંતર પડી ગયું હોવા છતાં કૃતિનું આકલન કરતી વખતે જીવન, તેના અનુભવો અને એ અનુભવોને કારણે આવેલી સમૃદ્ધિ પણ ઠીક ઠીક કામ લાગે છે. કૃતિના જગતમાંથી જ્યારે આપણે આપણા જગતમાં પાછા આવીએ છીએ ત્યારે આપણા જગત વિશે વધુ સભાન બનીએ છીએ; જીવન વિશેની કોઈ વિશિષ્ટ સૂઝ પણ પ્રગટી શકે. આ રીતે સાહિત્ય કૃતિના ભાવન દરમિયાન ભાવક તો સમૃદ્ધ થયો, એની સાથે સાથે એ જે જગતમાં જીવતો હતો તે જગત હવે જુદું પરિમાણ ધરાવતું થયું. અનુભવ શબ્દનો વ્યુત્પત્તિગત અર્થ પણ અહીં આપણને કામ લાગે છે. ભૂ(ભવ)નો અર્થ જન્મ લેવો પણ થાય છે. જર્મન ભાષામાં અનુભવ (experience)ના પર્યાય તરીકે erlebnis શબ્દ ૧૮૭૦થી પ્રયોજાતો થયો છે. આ શબ્દના મૂળમાં રહેલ ધાતુ erlebenના lebenનો અર્થ છે જીવન અને મૂળ ધાતુનો અર્થ થાય છે. – 'જ્યારે કશુંક બનતું હોય છે ત્યારે જીવંત રહેવું.' આ રીતે કૃતિનો 'અનુભવ' લેવો એટલે સર્જન કરવું, નિર્માણ કરવું - વિવેચનની રૂઢ ભાષા વાપરીને કહીએ તો રસાનુભવ એટલે પુનર્સર્જન.

જીવન અને અનુભવની વાત સાથે સાથે કરીએ ત્યારે એક બીજી વાત પણ યાદ રાખવી જોઈએ. કાવ્યકૃતિ અથવા જેનો અનુભવ લઈએ છીએ તે પદાર્થ ગમે તેટલા વિશિષ્ટ હોય તો પણ એમાં કશીક સર્વસામાન્યતા હોય છે, પરંપરાગત ગ્રીક ભાષામાં વાત કરીએ તો 'microcosmમાં વૈશ્વિક ચેતના' અને ભક્તિમાર્ગી ભાષામાં વાત કરીએ તો અણુમાં વિભુ હોય છે. એટલે ભાવન-આકલન વખતે વ્યક્તિવિશેષમાં રહેલું સર્વસામાન્ય તત્ત્વ આપણને સ્પર્શે છે. આ જ વિચારને હજુ આગળ વિસ્તારી શકાય કે ભાવન કરતી વખતે આપણે વિશિષ્ટ વ્યક્તિ તરીકે અને સાથે સાથે સર્વસામાન્ય વ્યક્તિ તરીકે પણ ભાવન કરીએ છીએ. આની પાછળ હાન્સ ગાડામેરનો વિચાર મૂકી જોવા જેવો છે : 'બીજા અનેક પ્રકારના અનુભવો જેવો રસાનુભવ હોતો નથી પણ રસાનુભવ અનુભવનું સત્વ પ્રગટ કરે છે. કળાકૃતિનું જગત એક રીતે સ્વયંપર્યાપ્ત જગત તરીકે ઓળખાયું છે એટલે કલાકૃતિનો અનુભવ લેતી વખતે જે અનુભવાય છે તે જગતની વાસ્તવિકતાઓથી પર હોય છે. કલાકૃતિ અને રસાનુભવ એકાકાર બનવા જાય છે. રસાનુભવ ભાવકને એના જીવનના સંદર્ભમાંથી મુક્ત કરી દે છે અને સાથે સાથે તેને તેના સમગ્ર અસ્તિત્વના સંદર્ભમાં સ્થાપી આપે છે. કલાકૃતિના અનુભવમાં રહેલી અર્થની સંપૂર્ણતા કોઈ વિશેષના અર્થને બદલે સમગ્ર જીવનના અર્થ સાથે સાંકળી આપે છે. રસાનુભવ હમેશા સમગ્ર, સર્વવ્યાપી, અખંડ ચેતનાનો અનુભવ કરાવવાને સમર્થ હોય છે.' ('ટ્રુથ ઍન્ડ મૅથડ') પરંતુ રસાનુભવને સમગ્ર જીવનના સંદર્ભમાં સાંકળવાનું કેટલાકને યોગ્ય નથી લાગ્યું. એ વાત સાચી કે વ્યાવહારિક અનુભવ અને રસાનુભવ વચ્ચે કેટલાક મૂળગત ભેદ પ્રવર્તે છે. પરંતુ રસાનુભવને જીવનથી અલગ પાડવાની વાત માત્ર જીવનને જ નહીં, કળાને સુધ્ધાં વિઘાતક નીવડે છે. જો કાવ્યકૃતિનો અનુભવ આપણા જીવનને પૂર્ણતા અર્પતો હોય, જીવનને વધુ બનાવતો હોય તો જીવન પણ એનો પ્રભાવ પાડ્યા વિના ન રહે.

એતદ્

આ રીતે સાહિત્યકૃતિના એકથી વધુ ભાવન તથા એક કરતાં વધારે સાહિત્યકૃતિઓના ભાવનને પરિણામે રુચિ કેળવાય છે. ભાવક પ્રતિભાશાળી હોવો જોઈએ એ વાત તો ભાવયિત્રી પ્રતિભા જેવી સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ચલણી બન્યો તે પૂર્વેથી સ્વીકારાતી આવી છે. અભિનવગુપ્તે અને રોમન વિવેચક લૉંજાઈનસે અનેક પ્રકારની કૃતિઓના આસ્વાદથી જેનું વ્યક્તિત્વ કેળવાયેલું છે એવા ભાવકને પુરસ્કાર્યો છે. બીજા શબ્દોમાં ભાવકરુચિ કેળવાયેલી હોય તો જ ભાવનવ્યાપાર શક્ય બને છે. પણ આ રુચિ એટલે શું ? અંગતતા-બિનંગતતા સાથે કે વ્યક્તિપરકતા-સમષ્ટિપરકતા સાથે એને કશો સંબંધ ખરો ? હાન્સ ગાડામેરની દૃષ્ટિએ રુચિની વિભાવના વ્યક્તિગત નહીં, સામાજિક છે. એટલે રુચિની આગળ 'સુ'ના પૂર્વપ્રત્યય સામે તેમને કશો વાંધો ન હોય. તેમની આ વાતનો સંબંધ હવે આપણે વ્યક્તિવિશેષ અને સર્વસામાન્યની ચર્ચા સાથે જોડી શકીએ. કૃતિ કે કૃતિગત વિશ્વ ગમે તેવું અદ્વિતીય હોય તો પણ એનું ભાવન તો થાય છે જ. વળી ભાવક ગમે તેટલી વિશિષ્ટ વ્યક્તિતા ધરાવતો હોય તો પણ એના ભાવનમાં અને અન્ય વ્યક્તિઓ દ્વારા થતા ભાવનમાં કેટલીક સમાનતાઓ આવવાની જ; આ સમાનતાથી જ ભાવક ભાવક વચ્ચે પણ સંવાદની શક્યતાઓ ઊભી થાય છે. કૃતિ અદ્વિતીય, ભાવન અદ્વિતીય – આમ જો અદ્વિતીયતાઓ જ આપણી સમક્ષ પ્રગટ્યા કરવાની હોય તો કૃતિ અને ભાવક વચ્ચે કે એક ભાવક અને બીજા ભાવક વચ્ચે કોઈ પ્રકારના સંવાદની ભૂમિકા જ રહેતી નથી. આવા સંવાદનો અભાવ કોઈ પણ પ્રકારના વિવેચન માટે અવકાશ રહેવા દેતો નથી.

આ રીતે જોઈશું તો રુચિ-સુરુચિની વિભાવના બદલાય છે; એ અંગત ઘટના બનવાને બદલે સામાજિક ઘટના બની જાય છે. રુચિ દ્વારા સમાજનું નિર્માણ થાય છે, પણ આ રુચિનો ઈજારો કોઈ વર્ગ, કોઈ જૂથનો સંભવી શકતો નથી. જ્યાં અંગત હિત, મતને બાજુ પર મૂકવામાં આવે છે ત્યાં સુરુચિ પ્રવર્તે છે. આનો અર્થ સ્પષ્ટ છે કે જગતનું અથવા કૃતિનું આકલન કરવા માટે રુચિ હોવી અનિવાર્ય છે વળી બીજાઓ સાથે સંવાદની શક્યતા માટે પણ અનિવાર્ય છે. જેવી રીતે સાર્ત્રે અસ્તિત્વવાદની સમજૂતી માનવતાવાદની ભૂમિકાએથી આપી હતી તેવી રીતે ગાડામેર પણ રુચિના પ્રશ્નને માત્ર કળાગત કે પ્રકૃતિગત સૌંદર્ય સાથે સાંકળવાને બદલે નીતિ અને આચારના સમગ્ર ક્ષેત્રમાં આવરી લે છે. ભાવન સાથે અર્થઘટનને સાંકળી શકાય કે નહીં એ પ્રશ્ન પણ થોડા સમયથી ચર્ચાઈ રહ્યો છે. કોઈ કૃતિનો અનુભવ લેવો, તેનું આકલન કરવું એટલે તેનું અર્થઘટન કરવું એમ જો કોઈ કહે તો તેની સામે વિરોધ કરનારાઓની સંખ્યા ખાસ્સી હોય. કારણ કે અર્થઘટન સંજ્ઞા વિવેચન-વિચારમાં અત્યંત તિરસ્કૃત લેખાઈ છે, પછાત મનોદશાની વાચક ગણાઈ છે. એ વાત સાચી કે ભાષાના માધ્યમને કારણે આ પ્રશ્ન જેટલો સાહિત્યવિવેચનમાં ચર્ચાતો રહ્યો છે તેટલો અન્ય કળાઓના સંદર્ભે ચર્ચાતો નથી રહ્યો. કૃતિના આસ્વાદ કે રસાનુભવ સાથે અર્થઘટનને કશી નિસબત નથી એવો વિચાર સૌંદર્યશાસ્ત્ર પરનાં ઘણાં પુસ્તકોમાં જોવા મળશે. કૃતિ એક માત્ર અર્થ ધરાવતી હોય તો તો રસાનુભવ વખતે આ અર્થને નિઃશેષપણે

પામી શકાય. અને એક વખત જ્યાં અર્થને નિઃશેષપણે પામી લીધો એટલે પછી એ કૃતિ સાથે ભાવકનો સંબંધ પૂરો થઈ જાય છે. ઉત્તમ કાવ્યના દૃષ્ટાંત તરીકે મમ્મટ જે નિઃશેષચ્યુતચંદનંસ્તનતટંનું દૃષ્ટાંત આપે છે તેમાં ગમે તેટલી કુશળતાથી અધમ શબ્દ પ્રયોજાયો હોય તો પણ એક વખત એ અર્થનું આકલન કર્યા પછી કૃતિમાં ફરી કશું પામવા જેવું રહેતું નથી.

અર્થઘટન સાથે કેટલાક વિરોધાભાસો પણ સંકળાયેલા છે. આધુનિક કળાના આગમનના પગલે પગલે વિવેચને પણ કેટલોક પુનર્વિચાર આરંભ્યો. જો આધુનિક રચનાઓમાં સામગ્રીનુ કશું મહત્ત્વ ન હોય, સર્જકો-ચિંતકો એમ જ કહેતા હોય કે સામગ્રીને સંપૂર્ણપણે વિલીન કરી નાખવામાં આવી છે તો પછી એ સામગ્રીના અર્થઘટન કરવાનો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી. બીજી બાજુ જો કળાકૃતિઓ દુર્બોધ જ આવતી હોય અને વિવેચક સર્જક-વાચક વચ્ચે પરંપરાગત મધ્યસ્થીનો પાઠ ભજાવવા અર્થઘટન નામની પ્રવૃત્તિ કરવા જાય તો એ વાજબી કે ગેરવાજબી ? કળાકૃતિને પામવા માટે તેનું આકલન, અર્થઘટન અનિવાર્ય કે નહીં ? કૃતિનું આકલન કરવા જતાં અર્થઘટનના પ્રશ્નો હંમેશા ઉપસ્થિત થવાના. ધારો કે આપણે ગુજરાતી કાવ્યકૃતિઓનાં - અથવા અન્ય સાહિત્યકૃતિઓનાં છેલ્લા દાયકામાં થયેલા પ્રતિનિધિરૂપ વિવેચન તપાસીશું તો આશ્ચર્ય થશે. આ વિવેચનાએ અર્થઘટન પ્રવૃત્તિનો સ્વીકાર કર્યો છે. એટલે સૈદ્ધાન્તિક વિચારણામાં અર્થઘટનનો અસ્વીકાર અને કૃતિલક્ષી ચર્ચામાં એનો સ્વીકાર. આનો અર્થ એવો થયો કે ઘણી વખત સાહિત્યતત્ત્વવિચારનાં ગૃહીતો બદલાઈ ગયા હોય તો પણ કૃતિઓના પરીક્ષણમાં-આકલન આસ્વાદમાં પરંપરાગત ગૃહીતો લઈને જ આગળ વધીએ છીએ. આનાથી સાવ વિપરીત પરિસ્થિતિની કલ્પના પણ કરી શકીએ છીએ. સાહિત્યનો તત્ત્વ વિચાર બદલાયો જ ન હોય પરંતુ કૃતિ પરીક્ષણ માટે આધુનિક-અનુઆધુનિક પદ્ધતિઓનો જ ઉપયોગ કરવામાં આવે. હજુ એક બીજી સ્થિતિની પણ કલ્પના કરીએ : વિવેચન જેને કારણે શક્ય બને છે તે છે સર્જન. સર્જકો જે ઢાંચા અપનાવીને બેઠા છે અથવા તેમના જે સર્જનને આધારે સાહિત્યની વિભાવના આત્મસાત્ થઈ શકે એ સર્જનને અને પેલી વિવેચના વચ્ચે જરાય મેળ ન ખાય તો ? આ સ્થિતિમાં આપણે પેલી કૃતિનું આકલન-ભાવન કર્યું કે આપણાં ગૃહીતો એ સર્જન ઉપર લાદ્યાં કે આપણે આપણી જાતને વાંચી ?

કૃતિનું આકલન કરવા માગનારે કૃતિની માત્ર સંરચના જ તપાસવી, કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચે ચાલતા આદાનપ્રદાનને તપાસવું કે એથી પણ આગળ જવાનો પ્રયત્ન કરવો ? નવ્યવિવેચન અથવા તો સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર કૃતિની સંરચનાના પરીક્ષણમાં જ પોતાની તપાસને સીમિત કરવા માગે છે. એ વાત સાચી કે કૃતિનું આકલન કરવા માટે પ્રાથમિક તબક્કે તો આ પદ્ધતિ અપનાવ્યા વિના બીજો કોઈ માર્ગ નથી. પરંતુ એ પદ્ધતિએ વિવેચન કર્યા પછી અટકવું ન જોઈએ. કારણ કે કૃતિ સંરચનાનો એક ધ્રુવ સર્જકમાં અને બીજો ધ્રુવ ભાવકમાં છે. આ બંને ધ્રુવો સમેતની કૃતિને જો કેન્દ્રમાં રાખીશું તો કેટલીક મુશ્કેલીઓમાંથી ઊગરી જઈશું. ઘણી વખત કોઈ કાવ્ય વાંચતાં વાંચતાં આપણે કહીએ છીએ - 'આ કૃતિ

એતદ્

મને ઉન્મત્ત બનાવે છે', 'આ કૃતિ મને ગમે છે' – 'આ કૃતિ મને ખૂબ કંટાળો આપે છે.' – આવાં વિધાનો ઘણું કરીને આત્મકથનાત્મક હોય છે. પ્રભાવવાદી વિવેચનમાં આવાં વિધાનો અવારનવાર જોવા મળે છે. એમને રસાનુભવ સાથે ન સાંકળીએ તો ચાલે, કારણ કે કોઈ કાવ્યપદાર્થ સામે હોય તો જ રસાનુભવ શક્ય બને છે. એટલે આ પ્રકારનાં વિધાન ભાવકની પોતાની ચિત્તાવસ્થાને જ આલેખે છે. આ ચિત્તાવસ્થામાં જ રમમાણ ન રહેતા ભાવકને કૃતિને નિમિત્તે સંસારનું જ્ઞાન નવેસરથી થતું હોય છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર કહે છે કે રસાનુભૂતિની ક્ષણે સંસારના પદાર્થો નવા ભાસે છે. અનુભવ શબ્દની ચર્ચા કરતાં જોઈ ગયા હતા કે એની સાથે જન્મનો અર્થ પણ સંકળાયેલો છે. એટલે માત્ર સંસારના પદાર્થો જ નવા નથી ભાસતા, ભાવકનો પોતાનો પણ નવજન્મ થાય છે; એને નવા પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ સાંપડે છે. પણ આ બધું બનવા માટેની પાયાની શરત છે કૃતિ અને ભાવક વચ્ચેના આદાનપ્રદાનની. કૃતિને ભૌતિક પદાર્થ ગણીને તેની સંરચનાઓ તપાસવાથી આ આદાનપ્રદાન ન થાય એ સ્વાભાવિક છે. ભાવકના પ્રવેશ પહેલાં કૃતિ ચૈતન્યમય હતી, એ ચૈતન્ય સર્જક દ્વારા પ્રગટ્યું હતું. જ્યાં સુધી ભાવકનું આગમન નથી થતું ત્યાં સુધી એ ચૈતન્ય સુષુપ્તાવસ્થામાં પડી રહે છે. ભાવકનો સ્પર્શ થતાંવેંત બંનેના ચૈતન્ય જગત વચ્ચે સંવાદ રચાય છે. આ બંને એકબીજા ઉપર અંકુશ રાખે છે. કૃતિને માત્ર આરંભબિંદુ કે નિમિત્ત ગણવામાં ઘણાં બધાં જોખમ છે. કારણ કે પછી તો કૃતિ અને કૃતિમાં આકારિત થયેલ સર્જકચેતના ગૌણ બની જાય છે. અને ભાવક સર્વેસર્વા થઈ જાય છે. ભાવકનું વધુ પડતું મહત્ત્વ કૃતિના સાચા સર્જકને પરાસ્ત કરીને, એને પાર્શ્વભૂમાં ધકેલીને આત્મસ્થાપના તરફ દોરી જાય છે. પશ્ચિમમાં અનુઆધુનિક સંરચનાવાદ સર્જકને બદલે ભાવકને જે મહત્ત્વ આપવા માગે છે તેનાં માઠાં પરિણામો કેવાં સંભવી શકે તેનો ખ્યાલ હવે આપણને આવવા માંડ્યો છે.

આગળ આપણે જોઈ ગયા કે સંગીત, નૃત્ય, નાટકનો અનુભવ કરતાં સાહિત્યકૃતિનો અનુભવ જુદો પડી જાય છે. સાહિત્યકૃતિ ભાવકના આગમન પૂર્વે રચાઈ ગઈ છે. વળી એ રચના લોકસાહિત્યની કૃતિ જેવી પણ નથી કે એમાં પાછળથી ઉમેરણો થતાં રહે. અર્થાત્ પરંપરાગત સાહિત્યકૃતિ એક વખત રચાઈ ગયા પછી સર્જકનું કામ પૂરું થાય છે. સર્જકના છેડેથી બંધ થઈ ગયેલી સાહિત્યકૃતિ ભાવકના છેડેથી તો ઉઘાડી રહે છે. ભાવક દ્વારા એના પુનર્નિર્માણ થતાં રહે છે. અતંત્રતાને અવકાશ હોવા છતાં કૃતિની સંરચનામાં રહેલ કવિસંવિદ્ દ્વારા નિયંત્રણ થતું રહે છે. આ વાતને એક રૂપક દ્વારા પણ સમજાવી શકાય. કેટલાંક પતિપત્ની સામા પાત્રને બરાબર ઓળખી ગયા હોય છે, એટલે કોણ કેવી રીતે વર્તશે તેની જાણ અગાઉથી તેમને હોય છે. કેટલાંક સામી વ્યક્તિની ઇચ્છામાં જ પોતાની ઇચ્છાઓને ઓગાળીને બેસી ગયાં હોય છે. કેટલાક દંપતી પોતાના સ્વત્વ વિશે વધુ સભાન હોય છે, એટલે સામાને મ્હાત કરવા બાજી રમ્યા કરતા હોય છે, જ્યારે કેટલાક પોતાનું સ્વત્વ ટકાવી રાખીને સામાને અનુકૂળ થવાના પ્રયત્ન કરે છે. આમાંનું આ છેલ્લું દૃષ્ટાંત આપણને કામ લાગે. સર્જક અને ભાવકને સાંકળનાર કૃતિ આ બંને છેડાઓને નિયમનમાં

રાખે છે. વાલેરીએ પણ સફળ કાવ્યકૃતિ ભાવકમાં કાવ્યાત્મક અવસ્થાનું સર્જન કરે છે એવું સ્વીકાર્યું છે.

હવે છેલ્લે એક મુદ્દો તપાસી લઈએ. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં કહેવામાં આવ્યું છે કે ભાવકે કૃતિમાં અનુપ્રવેશ કરતી વખતે પોતાના સ્વનો લોપ કરવાનો હોય છે. પણ આનો અર્થ એવો નથી થતો કે કૃતિ પાસે તે રિક્તપાણિ થઈને જાય, તેણે સમિત્પાણિ જ બનવાનું છે. એક કૃતિના અનુભવ પહેલાં બીજી અનેક કૃતિઓના અનુભવને પરિણામે જે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય એ જ્ઞાન એના વ્યક્તિત્વમાં ઓગળી જ જાય. આમ એ બધા પૂર્વવર્તી જ્ઞાન વડે સંપન્ન થયેલી રુચિવાળો ભાવક જે અનુભવ કરે તે વધુ સમૃદ્ધ અને સંકુલ જ પુરવાર થાય.
(8-1-93)

પત્રચર્ચા

સંપાદકશ્રી,

હું સુરેશભાઈનાં બધાં સાહિત્ય વિષયક સારાં કાર્યો જેને હૈયે વળગ્યા છે - તે માણસ છું. સુરેશભાઈનાં તંત્રી/સંપાદકપદે - વાણી, ફાલ્ગુની, સમ્પુટ, ક્ષિતિજ, ઊહાપોહ, એતદ્ વ. સામયિકોનો વાચક છું હતો.

આ પત્ર 'એતદ્' એપ્રિલ-જૂન ૯૩ના અંકમાં પ્રગટ 'વૈવર્ષિક વિવેચના' - (કથાપદ : વિશે) શ્રી ભરત મહેતાના લખાણના પ્રત્યાઘાતરૂપે લખું છું.

આપણા આદ્યવિવેચક શ્રી નવલરામ પંડ્યાએ આવા લખવા ખાતર લખ-વાના રોગગ્રસ્ત ને ઑથારિયા હડકવાના નમૂના કહીને ઓળખાવ્યા છે ! શ્રી સુમનભાઈનું 'કથાપદ' ૧૯૮૯ના માર્ચમાં પ્રગટ થયું અને ૧૯૯૩ના જૂન 'એતદ્'માં શ્રી ભરત મહેતા 'આવું' લખે તેમાં કશું ઔચિત્ય અને પ્રસ્તુતતા છે ?

નિવેદનમાં 'કથાપદ'ના લેખકે સ્પષ્ટ નોંધેલું છે :

'કંઈ નહીં તો ૧૯૬૨થી ૧૯૮૮ સુધીની એક પચીસીની મથામણનો એમાં ગ્રાફ છે, વૈયક્તિક ભૂમિકાનો ઇતિહાસ છે.' (નિવેદન, પૃ. ૭) આ ગ્રાફને હું સુણાવાર સુખપૂર્વક શોધી શક્યો છું.

શ્રી ભરત મહેતા જેવા 'વિવેચકો' માટે જાણે કે શ્રી સુમનભાઈએ લખ્યું જ છે : 'બાકી આંખે ઝાંખા હશે એને અહીં કશું નહીં મળે.' છાયા-પડછાયામાં રહેતા શ્રી ભરત મહેતાને 'કથાપદ'માં કશું નથી મળ્યું એમ તો નહીં કહું પણ ખૂબ ઓછું મળ્યું છે. વધારે તો ગેરસમજનું મળ્યું લાગે છે. તેથી 'બકવાસ' કર્યો છે. 'બકવાસ' શબ્દ વાપરવાના મારી પાસે નીચે મુજબનાં કારણો છે.

(૧) 'કથાપદ'નાં પૃષ્ઠ- ૫૧ થી ૫૫માં શ્રી સુમન શાહે કાટમાળ લે. વિનોદ જાની વિશે - '૧૧૬ પાનાંની હલકટતા?' એ શીર્ષકથી લેખ લખ્યો છે. આના સામે શ્રી મહેતાનો

વાંધો છે કે, 'લેખમાં પ્રશ્નાર્થની જરૂરિયાત ખરી?' મને લાગે છે કે, શ્રી સુમન શાહે વિનોદ જાનીને મિત્રભાવે પૂરતી ગંભીરતાથી વિચારવા કહ્યું છે. બાકી આવાં 'પ્રશ્નાર્થ' હટાવવાની-ચબરાકિયાની શી જરૂર છે? આ શ્રી ભરત મહેતાની હલકટતા છે.

(૨) 'સુ. શાહે રાધેશ્યામને એક વાર કહેલું કે વિવેચન એ કાંઈ આલાભાઈ માલાભાઈ માટે વાપરવાનું શાસ્ત્ર નથી. અહીં પણ એમણે રાધેશ્યામને જે કહ્યું છે એ સુમન શાહને લાગુ નથી પડતું?' હું કહું છું ના, નથી પડતું. નથી જ પડતું. પડતું હોય અને પાડવું જ હોય તો શ્રી ભરત મહેતાને લાગુ પાડી શકાય.

(૩) 'અંતે હું તો એટલું જ કહીશ કે શામળ, વિનોદ જાની, સુભાષ શાહ, 'ધેરો', મરણટીપ, મનુભાઈ પાંધી હસિત બૂચ જેવા લેખો ગ્રંથમાંથી ટાળ્યા હોત તો ચાલત' - એટલે શ્રી ભરત મહેતા પાસે બીજું કાંઈ કહેવાનું જ નહીં હોય? - કે તેઓએ અંતે આટલું કહ્યાં પછી આમ કહેવુ પડ્યું. જ્યારે - 'છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષમાં, તેમ છતાં, આપણું કથાપદ એકંદરે કાવ્યપદી ચાલમાં વિકસ્યું છે. એટલે અહીં મુખ્યત્વે એની, એ ભૂમિકાની વિવેચના છે. તદ્નુસાર અહીં રૂપપરક ઉન્મેષોની ઝાઝી જિકર છે, એના દર્શને ઝાઝો રાજીપો છે, એની ગેરહાજરીએ પુનરાવર્તનિયો બળાપો છે' - (નિવેદન - પૃ. ૭)માં લેખક એવું જણાવે છે ત્યારે પણ આ કહેવાની કાંઈ જરૂર ખરી?'

આમ, 'આવાં' અવલોકનથી 'એતદ્'ના ત્રણ પાનાં પર 'બકવાસ' સિવાય વાચકોને શું મળ્યું?

આપનો, કનુ સુણાવકર

અને છેલ્લે

સત્યં બ્રૂયાત્ એ નવનીતમાં પ્રિયં બ્રૂયાત્ ન બ્રૂયાત્સત્યમપ્રિયં એ છાશને ભેળવતી વિવેચના રજામાં તેમ શારદાપીઠે છાપાંઓમાં તેમ પ્રોફેસરોમાં પ્રતિષ્ઠા બચાવી પડવાની હોય; યદ્યપિ શુદ્ધં લોક વિરુદ્ધં વિષેની આપણી જરીપુરાણી વ્યવહારનીતિ વિદ્યાને પણ, અનુભવને પણ ચુપ કરે એટલો અધિકાર ભોગવવા જમાવવાની હોય, તો તો ગુજરાતી કવિતા અને સાહિત્યની અર્વાચીનતા, માનવતા અને ઉન્નતિની ખાતર હૂ તો દરેક નવીનને વીનવીશ - આ સંક્રાન્તિયુગ, આ બંડખોરી, આ વાદાવાદિ, વગેરે હજી બીજા બેત્રણ દાયકા ભલે પ્રવર્તાવો... મ્હારા ગુજરાતે અને મ્હારા આ પ્રિય કાવ્યકલાક્ષેત્રે લડવૂં કર્તવ્ય બને ત્યાં ત્યાં લડી લેનાર ક્ષત્રિયત્વનાં સૂકવણાં ન પડશો !'

('નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' - પ્રસ્તાવનામાંથી) - બ. ક. ઠાકોર

સાંપ્રત સાહિત્યિક વાતાવરણમાં કાં તો તલવારો મ્યાન થઈ ગઈ છે, બુઠ્ઠી થઈ ગઈ છે કાં તો કોઈ ઉગામે તો એને ડારવાડરાવવામાં આવે છે. હવે ક્ષત્રિયો રહ્યા નથી, વણિકવૃત્તિ ઘર કરી ગઈ છે કારણ કે વાણિજ્યનો મહિમા દ્વિગુણિત, ચતુર્ગુણિત થઈ રહ્યો છે. અને છતાં સત્યભાષી સુભટ્ટોની ખોટ વરતાવી ન જોઈએ એવી મહેચ્છા વ્યક્ત કરનાર બ. ક. ઠાકોરને ઔપચારિક અંજલિઓ આપવાના આ દિવસો ન બની રહેવા જોઈએ. ૧૮૮૮માં 'ભણકારા' કાવ્ય રચનાર બ. ક. ઠાકોર અને તેમની કાવ્યવિભાવના લગભગ તેમના આખરી દિવસો સુધી પ્રભાવક રહ્યા હતા. ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આટલા બધા દાયકાઓ સુધી પોતાનો અડીખમ પ્રભાવ વરતાવનારા કેટલા ? એ વાત સાચી કે આ કાવ્યવિભાવનામાં ઘણી બધી ખૂટતી કડીઓ હતી, વિવેચક તરીકે બ. ક. ઠાકોર ખાસ્સી એવી મર્યાદાઓ ધરાવતા હતા (જિજ્ઞાસુઓએ હર્ષદ ત્રિવેદી 'પ્રાસન્નેય'નું પુસ્તક વિવેચક પ્રો બ. ક. ઠાકોર' જેવું) પરંતુ ગુજરાતી વિવેચનની જે ઉજળી પરિપાટી આજની તારીખે જેટલી અને જેવી છે એ ઊભી કરવામાં બ. ક. ઠાકોરનો મોટો ફાળો છે.

ઉપર ટાંકેલા અવતરણમાં જે સત્યપ્રિયતાની જિકર કરવામાં આવી છે તેને કારણે એમના જમાનામાં અને ત્યાર પછી પણ તેઓ તોછડા, રુક્ષ પુરવાર થયા હતા. માત્ર સમકાલીનો કે પુરોગામીઓની ટીકા કરીને તેમને જંપ વળતો ન'હતો. ઘણાં ચતુર સાહિત્યકારો પુરોગામીઓની આકરી ટીકા કરે પણ અનુજોને સાચવ્યા કરે કારણ કે પાલખીમાં અનુજો બેસાડતા હોય છે, પૂર્વજો નહીં. પણ બ. ક. ઠાકોર તો પૂર્વજો-અનુજોના ભેદને ગણકારે નહીં. 'સરસ્વતીચન્દ્ર'ના લેખક વિશે તો તેમને ભારે આદર; એક આખું પુસ્તક બ. ક. ઠાકોરે ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી ઉપર લખ્યું પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ની વાત કરવાની આવી તો કહી દીધું - રૂપરચના વિનાની કૃતિનો ઉત્તમ નમૂનો તેણે પૂરો પાડ્યો (ન. ક. વ્યા. ૪૩) એટલું જ નહીં, જાહેરમાં લખી નાખ્યું : 'ગો. મા. ત્રિ. જેવી બજારુ પક્કાઈ લેખકોમાં સામાન્ય રીતે હોતી નથી.' કારણ કે સ્નેહમુદ્રા સરસ્વતીચન્દ્ર કરતાં વહેલી લખાઈ હોવા છતાં એને મોડી પ્રગટ કરી હતી.

અનુગામીઓમાં ઉમાશંકર જોશીએ ૧૯૪૬ સુધીમાં તો ખાસ્સી સિદ્ધિ મેળવી હતી પરંતુ 'નિશીથ' જેવી રચના માટે બ. ક. ઠાકોરને ઝાઝુ માન નહીં. 'એ સ્તોત્રયુગ વીત્યા પછી તે યુગની કાવ્યજાતિની થતી આવી નકલો, તે યુગની ખુશામદ ભક્તિભાવ આદિ વિનાની જ રચનાઓ હોવાથી માત્ર કૃત્રિમ અલંકારગોંફો જેવી બની જાય, તેમા નવાઈ નથી.' (ક. શિક્ષણ-નિવેદન) ઉમાશંકર જોશીની કવિતા ઉપર નરસિંહરાવ અને ન્હાનાલાલની કવિતાનો પ્રભાવ છે એવું વિધાન એક વાર જાહેરમાં મેં કર્યું ત્યારે એક ઉ. જો. ભક્તને માઠું લાગી ગયું હતું પણ હવે બ. ક. ઠાકોરને સાંભળો - 'રહસ્ય વિશે થોડુંક તો શ્રી ઉમાશંકર ન. ભો. દિ. કે શ્રી ન્હાનાલાલ જેવું અર્થહીન આડંબરી લખી નાખે છે.'

વિવેચનની પ્રભાવકતા ક્યારે મરી પરવારે ? કોઈ પણ સાહિત્યમાં પ્રશસ્તિયુગનાં મંડાણ થાય ત્યારે એનો પ્રભાવ ઓસરી જાય. ગુજરાતી પ્રજાની વ્યવહારદક્ષતાએ, 'મીઠાબોલી' વાણીએ વિવેચનને પાણીપાતળું કરી નાખ્યું. એટલે બ. ક. ઠાકોર હમેશા અફસોસ કરતા રહ્યા કે ગુજરાતને ખોટ છે, મહામોટી ખોટ છે. 'આ ચીજ, આ સુંદર બિલવણું કવિતા નથી' એમ સાચું કહેનાર સન્મિત્રની.' આ બધાના મૂળમાં પહિલતા રહેલી હોય છે, આપણા રાગદ્વેષ ઢાંક્યા રહેતા નથી, પંડિતયુગે (રમણભાઈ નીલકંઠ, મણિભાઈ દ્વિવેદી) પણ આવા રાગદ્વેષના ઘણા નમૂના પૂરા પાડ્યા છે. આવી પ્રશસ્તિઓના મૂળમાં ઘરદીવડાની સંકુચિત ભાવના પડેલી છે. પ્રાદેશિકતાનું ગમે તેટલું મહત્વ સ્વીકારીએ તો પણ એમાં ને એમાં પુરાઈ રહેવાનો કશો અર્થ નથી. આપણી જે નબળાઈઓ હોય એનો સ્વીકાર કરવામાં પણ એક જાતની ગરિમા છે. આનંદશંકર ધ્રુવ જેવાને પણ ગુજરાતીઓના જીવનમાં એકવિધતા, નીરસતા સાલ્યાં હતાં તો બળવંતરાય ઠાકોર જેવાને તો તરત જ ખૂંચે એ સ્વાભાવિક છે. એટલે એક ઘા અને બે કટકાની ભાષામાં કહી નાખે છે : 'ગુજરાતી કવિતા સાહિત્યવાઙ્મય મોટે ભાગે માનવીના વ્યક્તિગત અને કૌટુમ્બિક અનુભવના આ સાંકડા વર્તુળનાં જ ચિત્રો ચીતરે, ખીલવે, લડાવે, મ્હાલાવે છે. તેમાં આ બનાવો, ભાવો, હર્ષશોકાદિ ચવાઈ ચવાઈને કૂચા થઈ ગયેલ છે, - માત્ર આપણ

એતદ્

ગુજરાતીઓને તે હજી 'કૂચા' નથી લાગતા ! હજી આપણે ગુજરાતીઓ એ શતકોથી વાસી સાંઠાને અખૂટ રસે ચાવી, ચૂસી માણી રહ્યા છીએ !' (ન. ક. વ્યા. ૧૭૨)

આનો અર્થ એવો કે ગુજરાતી સર્જકે પોતાની ક્ષિતિજો વિસ્તારવી જોઈએ. માત્ર આપણા સાંકડા વર્તુળના નમૂનાઓને આધારે સંતોષ, અતિસંતોષ માનવાની આદત ખરાબ છે. સાહિત્યિક પ્રતિભાઓને ગૂંગળાવનારી વાત આત્મરતિમાંથી પાંગરે છે. આવી રતિને તો બ. ક. ઠાકોર ભાંડે જ 'પરંતુ વાદાવાદી અને ચડસનો પારો ચડતાં લેખકો આગળ વધીને અથવા આંધળિયાં કરીને, કે પછી એકદમ ટોચે ચડી બેસવા મથતી એક બે મહેચ્છાઓના જાણ્યેઅજાણ્યે શિકાર બનીને, દાયકાદાયકાને ગાળે નવા યુગ જોવા માંડે, અરે લગભગ દરેક જરા નવી ઝળકવાળી કૃતિના પ્રકાશનની સાથે આ તો નવું પ્રસ્થાન મંડાય છે એવો શોર મચાવી મૂકે, ત્યારે તટસ્થ અને જવાબદારીનો ધર્મ સમજતા અભ્યાસીઓને લાગ્યા વગર ન રહે કે હવે તો હદ વટાવાય છે.' (ન. ક. ૫)

આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવા માટે ગુજરાતી કવિતાએ – સાહિત્યે વિશ્વસાહિત્યનો વારસો ઝીલવો જોઈએ એવી સ્પષ્ટ ભલામણ બ. ક. ઠાકોરે વીસમી સદીની શરૂઆતના દાયકામાં કરી હતી. અંગ્રેજી દ્વારા 'ગ્રીક, લેટિન, સ્પેનિશ, ઇટાલિયન, ફ્રેન્ચ, જર્મન, સ્લાવ, ફારસી, હિંદુ, ચીની, જાપાની' સાહિત્યને પામી શકાય. એટલે કૂપમંડૂકતાને અશક્તિ ગણવી પડે; બીજા સાહિત્યમાં રસ લેતાં શીખવું જ જોઈએ. ગુજરાતી અને ભારતીય સર્જકો જો પોતાનાં ધોરણો ઊંચાં બાંધે તો પોતાની રચનાઓની કક્ષા પણ ઊંચી આવી શકે. આપણા જ જમાનામાં કવિતા કે સાહિત્ય કૃતિઓ સામાન્ય કક્ષાની લખાય છે એવું નથી. પંડિત યુગમાં પણ એવી કવિતાઓ લખાતી હતી. બ. ક. ઠા. એવા કવિઓને 'તડતડિયા', 'કીડિયાં મકોડિયા' કવિઓ તરીકે ઓળખાવે છે. જેમનામાં કવિપ્રતિભા ન હોય એવા લોકો ઇતિહાસ, નિબંધ, અનુવાદ તરફ કેમ વળતા નથી એ પ્રશ્ન આપણી જેમ એમને પણ થાય છે. પણ ધારો કે કવિતામાર્ગના પ્રવાસી બન્યા હોઈએ તો પછી જાતે જ ટીકાકાર બનવું પડે, સારા સારા કવિઓ વાંચવા પડે, એટલે બ. ક. ઠાકોર કોઈ પણ જમાના માટે કહે છે : 'જે સાહિત્ય અને જે પ્રજા હજી નબળાં છે, તેને પારકાની બીક લાગે, પરાયાથી તે અભડાતાં હોય એવું વલણ દેખાડે અને લાભ લે તે પણ છાનોછૂપો, તેમ રખે ને કોઈ અમારી સ્વતંત્ર શક્તિ વિશે અવળું ધારી લે એવા સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ સંકોચથી.' (ક. શિ. ૧૬)

સ્વાભાવિક છે કે બ. ક. ઠાકોર લોકપ્રિયતાને બાજુ પર મૂકીને ચાલે; લોકપ્રિયતાને કમાડ દેખાડનારા આ બુઝુર્ગે આક્રોશપૂર્વક કહ્યું હતું : 'લોકપ્રિયતાની પ્યાસી કલમો એવી એવી વસ્તુના અનેકાનેક અપચિત્રો ચિત્રે છે અને ફુલાઈફુલાઈને સાહિત્યવ્યોમને ટેકાવનાર થાંભલા પોતે જ હોય, એમ અડગ ને અક્કડ ઊભી રહે; વળી તે પોતાનાં મળતિયાં વાદિત્રો આદિને આગળ પાડે છે, સાચા સાહિત્યચંદ્રો સામે રાહુની જેમ વર્તે છે, અને ઉજળાં ઉજળાં માનસસરને પણ વલોવી વલોવીને ડહોળી નાખે છે.' (ક. શિ. ૫૪)

બ. ક. ઠાકોરના સાહિત્યનું અર્પણ અન્ય સ્વરૂપોમાં ખાસ નથી, પરંતુ તેમણે એક

મહત્ત્વની કામગીરી ગુજરાતી કવિતાના ક્ષેત્રે બજાવી. ગુજરાતી કવિતાના સન્દર્ભે તેમણે સિદ્ધાન્તો સ્થાપ્યા ઉથાપ્યા; કવિતાના ગુણદોષની ચર્ચા સરખી રીતે થાય એ માટે કાવ્યની એક એક પંક્તિ લઈને, એક એક શબ્દ લઈને પૃથક્કરણ કરી બતાવ્યું; ગુજરાતી કવિતામાં ભલે તેમણે આણ પ્રવર્તાવી પણ તેમણે તો એમ જ કહ્યા કર્યું હતું કે 'ચાર આઠ કાનની સત્તા તળે આખી ગુજરાતી પદ્યપ્રવૃત્તિ' આવે તે નકામું; કવિતાનો ઇતિહાસ સરખી રીતે લખવા માટે સંપાદનો જોઈએ, એ માટે તેમણે 'આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ'નું સંકલન કરી આપ્યું - ગુજરાતી કવિતાના ક્ષેત્રને સૂંઘી સૂંઘીને તેઓ ખૂંદી વળ્યા હતા. એ રીતે તેમણે રામનારાયણ પાઠક અને સુંદરમ્‌ની ઐતિહાસિક કાવ્યવિવેચના માટેનો સન્દર્ભ રચી આપ્યો હતો. કોઈ પણ જમાનાને, સંસ્કૃતિને 'પરમત સહનની જરૂરિયાત' પડતી જ હોય છે એવુ કહેનારા બ. ક. ઠાકોરની અસહિષ્ણુતાના નમૂનાઓ તો ઘણા ધરી શકાય; દયારામની જેમ તેમણે પણ 'વણમતિ, કાણા'ની ગાળો આપી છે; સંગીત તત્ત્વ, ગેયતાએ કવિતાને વણસાડી મૂકી છે એવી તેમની માન્યતાથી કેટલા બધા કવિઓને તેમને હાથે અન્યાય થયો છે. 'સંગીતની વેચાણ ગુલામડી જેવી ગરીબ બીચારી ગુજરાતી કવિતા !' કહેવાની એક પણ તક તેમણે જતી કરી નથી. સંગીતને કારણે કાવ્યના પોત મલમલિયા થઈ જાય છે એવું તે દૃઢતાથી માનતા હતા. એવા પોતથી લોકો કવિતા પ્રત્યે આકર્ષાવાના. પણ બ. ક. ઠાકોર એટલું તો સ્વીકારતા હતા કે કવિતાના સહૃદયોની સંખ્યા વધવી જોઈએ, તો જ કવિત્વનો વિજય શક્ય બને છે.

સાંપ્રત સમયમાં તો પંડિતોને એકબીજાનું વાંચવાનો સમય મળતો નથી, કદાચ ઇચ્છાશક્તિનો અભાવ પણ પ્રવર્તતો હશે. પણ બળવંતરાય એવા જમાનામાં જીવતા હતા જ્યાં લોકોને એકબીજાનો છોછ ન હતો, ગાળો દઈને પણ એકબીજાને વાંચતા હતા; પછી રમણભાઈ નીલકંઠ જેવા નરસિંહરાવની કવિતાને પ્રેમાનંદ કરતાં પણ ચઢિયાતી જાહેર કરે તો એની જાહેરમાં ટીકા કરનારા બ. ક. ઠાકોર પણ હતા. પોતે વિવેચક, સંપાદક હોવા છતાં છાપરે ચઢીને કહી દેતા હતા કે 'કવિઓનું ભાગ્ય કવિઓ પોતે જ સર્જે છે. વિવેચનાની મગદૂર શી કે અકવિને કવિ ઠરાવે, કવિને કવિ લેખે ઓળખવા પણ ન દે.'

અકવિને કવિ ઠેરવતી વિવેચનાની તો કોઈને જરૂર પડવાની નથી. સમૂહ માધ્યમોના આ દિવસોમાં લોકપ્રિયતાની વિભાવના બહુ જ અલંકૃત સ્વરૂપે, છદ્મવેશે આપણા બધા ઉપર રાજ કરતી હોય છે, ભલે એનાં રાજ બહુ ઓછા સમય માટે તપતાં હોય; એ પણ પેલા તડતડિયાઓની કવિતાની જેમ વિસરાઈ જવાની. પરંતુ ફરી પ્રશ્ન થાય - આવી સૂઝબુઝવાળા કવિને હાથે કેટલાં બધાં પ્રાસંગિક સૉનેટ લખાયાં ? કાળની ગર્તામાં એ દટાઈ ગયાં; એમનામાંથી પાઠ અનુગામીઓએ કેમ ન લીધો ?

- શિરીષ પંચાલ

૧-૧-૯૪

41278

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં પ્રકાશનો

સુરેશ જોષી સંચય : સં. શિરીષ પંચાલ ❋ જયંત પારેખ

(કાચું પૂઠું ૧૦૦/-, પાકું પૂઠું ૧૨૫/-, ડિલક્સ ૧૫૦/)

શોધ નવી દિશાઓની : સં. શિરીષ પંચાલ ❋ જયંત પારેખ

(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા ૪૦/-)

કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ ૪૫/-

સંવાદ પ્રકાશનનાં નવાં પુસ્તકો

મરણોત્તર : સુરેશ જોષી ૨૦/-

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ : અનુવાદ-શિરીષ પંચાલ ૨૫/-

ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો : હસુ યાજ્ઞિક ૧૦/-

સંવાદ પ્રકાશનનાં આગામી પ્રકાશનો

મસ્તકની અદલાબદલી : ટોમસ માન અનુ. સનત્ ભટ્ટ

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૨, અનુ. શિરીષ પંચાલ ❋ શરીફા વીજળીવાળા

ધનુષ પરથી સનનન્ સં. શિરીષ પંચાલ (નવમા દાયકાની કવિતા)

નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તાઓ : સં. હિમાંશી શેલત

ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ સં. શિરીષ પંચાલ ❋ સુભાષ દવે ❋ રાજેશ પંડ્યા

ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧-૨ સં. શિરીષ પંચાલ ❋ જયંત પારેખ

ગુજરાતી કવિતાસંચય ૧-૨-૩

(સં. જયદેવ શુક્લ ❋ શિરીષ પંચાલ ❋ નીતિન મહેતા ❋ રમણ સોની ❋ જયંત પારેખ)

ક્ષિતિજ પરિવાર અને એતદ્ પરિવારને ખાસ વળતર

સંપર્ક : સંવાદ પ્રકાશન

યુયુત્સુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૧૫



અનુક્રમ

એતદ્ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

શન તારીખ ૭ ૨ (૪)

રસિક મુખ સુંબીએ, વળગીએ, ઝૂંબીએ,
આજ તો લાજની દુહાઈ છૂટી.

થોડાંક પદો કૃષ્ણને સંબોધન રૂપે છે. એમાં કૃષ્ણને વસંત રમવાનું અને હોળી ખેલવાનું નિમંત્રણ છે, કૃષ્ણને કાંકણિયા ઘડાવવાનું કહીને કરેલ લાડ છે, અને કૃષ્ણ પ્રત્યે કટાક્ષ અને પડકાર પણ છે :

બળવંત જાણ્યા રે જાણ્યા,
ભેરૂ બીડે તેડાવ્યા ?
અમ અબલા દેખી શું બીન્યા ?...
અમ હથિયાર ચુઆ-ચંદનના,
અબીલ-ગુલાલે દુખાશો,
આજકાલનાં તેવતેવડામાં સંગ્રામે કિમ જાશો ?

અને ગોપી કૃષ્ણને હાર મનાવે છે.

આ પદોમાં એક મર્મસભર પંક્તિ મળે છે તે નોંધવી જોઈએ : કૃષ્ણ-ગોપી હોળી ખેલતાં 'ગહાર માંહે સરખાં થાએ.'

થોડાંક પદો ગોપીની સ્વગતોક્તિ જેવાં છે અને એમાં એની અભિલાષા વ્યક્ત થઈ છે – મનગમતા શણગાર સજીને કૃષ્ણ સાથે હાસવિલાસ કરવાની, એની સાથે હોળી રમવાની, આલિંગન લેવાની, વહાલા આગળ નાચવા-ગાવાની, વાજાં વગાડવાની વગેરેવગેરે.

જોઈ શકાય છે કે વસંતનાં પદોમાં સામગ્રીનું અને નિરૂપણરીતિનું વૈવિધ્ય છે. થોડાંક પદો રચનાકળાની દૃષ્ટિએ પણ ધ્યાન ખેંચે છે. રચના-કળાની દૃષ્ટિએ ધ્યાન ખેંચતા એક પદનો ઉલ્લેખ કરી લઈએ. અગાઉ આપણે 'રૂડા' શબ્દના પુનરાવર્તનથી રચાયેલા એક પદનો ઉલ્લેખ કર્યો હતો. આ પદમાં 'રાતા' શબ્દ સંકલનસૂત્ર સમો છે : કામિનીના હાથના નખ રાતા, અબીલ-ગુલાલ રાતા વગેરે. પણ આ પદમાં ચમત્કૃતિ એ છે કે છેલ્લી કડીમાં 'રાતા' શબ્દનો અર્થ ફરી જાય છે :

કૃષ્ણજી રાતા કામિનીએ, કામિની રાતી કૃષ્ણગુણે;
સરખેસરખાં બેહુએ રાતાં નરસૈંયો રાતો હરિચરણે.

અહીં 'રાતા' એટલે અનુરક્ત. કાવ્ય બાહ્ય રંગરાગમાંથી અંતરભાવના ઐશ્વર્યમાં સરે છે.

૮. રાસ અથવા શરદ-ઉત્સવના પદ

કૃષ્ણ ગોપીઓને રાસ રમાડે છે એ પ્રસંગને અનુલક્ષીને રચાયેલાં સો જેટલાં પદો મળે છે. આ રાસ રમાય છે શરદની રાત્રિએ – મધ્યરાત્રિએ, જમુનાતીરે વૃન્દાવનમાં. કૃષ્ણ વાંસળી વગાડે છે અને ગોપીઓ પતિ-સુતને મૂકીને તથા સાસુતણું'દની લજ્જા તજીને ઘરમાંથી નીકળી પડે છે. એ આભૂષણો સજે છે ને સંભ્રમમાં ઊલટાં આભૂષણ પહેરાઈ જાય છે – કાને નુપૂર, પગમાં કુંડળ વગેરે. પ્રસંગનો આવો સંદર્ભ થોડાં પદોમાં છે પણ મોટા ભાગનાં પદો રાસક્રીડાને વર્ણવે છે.

રાસક્રીડાનાં વર્ણનોમાં ગોપીઓનાં આભૂષણોનાં ટૂંકા વર્ણનો આવે છે જે પરંપરાગત છે. કવચિત કૃષ્ણનાં આભૂષણોનાં સ્વલ્પ ચિત્રણો પણ છે. એક સ્થાને ગોપીનું થોડુંક લાક્ષણિક ચિત્ર મળે છે— વાંકે અંબોડો, વાંકાં વેણ વગેરે.

રાસક્રીડા એટલે મંડલાકાર ગોઠવાઈને કરાતું સમૂહનૃત્ય. કોઈક પદોમાં શામળિયો ને શ્યામા – રાધા-માધવના રાસનો ઉલ્લેખ છે, પણ બહુધા કૃષ્ણ અને ગોપીઓનો રાસ વર્ણવાય છે. કૃષ્ણ અને ગોપીઓ કાછ વાળીને, તાળી દઈને કે કંઠે પરસ્પર હાથ મૂકીને રાસ રમે છે. ભમરી લે છે અને હમચી ખૂંદે છે. વાંસળી તો ખરી જ, તે ઉપરાંત તાળ, પખાજ, મૃદંગ વગેરે વાદ્યો વાગે છે. કોઈ ગોપી ગાય છે, કોઈ તાળ વગાડે છે. રાસક્રીડામાં ગોપીઓના હાર તૂટે છે, એને પોતાના વસ્ત્ર કે શરીરનું ભાન રહેતું નથી. મસ્તપણે ઉન્મત્તપણે રાસ રમાય છે.

આ રાસક્રીડાનો પ્રભાવ કેવો છે! ચંદ્ર અને તારાગણ સમેત આખું બ્રહ્માંડ સાથેસાથે ઘૂમે છે. બીજી રીતે, ચંદ્ર આ રાસ જોવા અટકી ગયો છે અને છ માસની રાત્રિ સર્જાય છે. આ રાસક્રીડાથી મુનિઓનું ધ્યાન ચલિત થાય છે. ઇન્દ્ર ને ચૌદ લોક જોવા ભેગા થાય છે, દેવતાઓ દુંદુભિ વગાડે છે અને પુષ્પો વરસાવે છે. દિવ્ય છે આ રસક્રીડા.

આ રસક્રીડાના સાક્ષી તરીકે નરસિંહ પોતાની જાતને અનેક પદોમાં ઉલ્લેખે છે. પોતાની જાતને એ દિવેટિયો પણ કહે છે. પોતાનું પુરુષપણું ગયું, પોતે કૃષ્ણની ચરણરેણુમાં લોટી રહ્યા ને કૃષ્ણે એમને શરીરે હાથ ફેરવ્યો એમ કહે છે.

હીંડોળાનાં ને વસંતનાં પદો એના વિષયમાં મર્યાદિત રહેતાં નથી તેમ રાસનાં પદો પણ શૃંગારક્રીડા સુધી વિસ્તરે છે. આલિંગન, ચુંબન, ઉર પર ધરવું વગેરે ચેષ્ટાઓ રાસક્રીડાની સાથે ગૂંથાઈને પણ આવે છે! વાત આટલે જ

અટકતી નથી, ગોપી અહીં કૃષ્ણને હાર પહેરાવે છે, જમુનાજળ લઈ આરોગાવે પણ છે! ગોપી અબીલગુલાલ ઉડાડે છે ને ચૂઆચંદનનો કાદવ થાય છે એવી વર્ણનરેખા ક્યાંક સાંપડે છે, જાણે સાથેસાથે હોળી પણ ખેલાતી હોય. રાસક્રીડા કૃષ્ણની શૃંગારક્રીડાનો એક ભાગ છે અને કવિની નજર સમગ્ર શૃંગારક્રીડા તરફ મંડાયેલી રહે છે એમ લાગે છે.

રાસક્રીડાનાં વર્ણનો સીધાંસાદાં વર્ણનો છે – એના ઉપરકથ્યા જુદાજુદા અંશોના ઉલ્લેખથી રચાયેલા. પણ એકબે રમણીય અલંકારચિત્ર આપણને સાંપડે છે :

* સુંદર ગોપી મરકતમાળા, બિચ મરકતમણિ ગોવિંદ.
* જયમ શશિયર ગગનમા વીંટયો ચાંદણી,
  ત્યમ હરિ વીંટિયો મળી રે ગોપી.

ત્રણ પદો રાસલીલા સાથે સંકળાયેલા એક રસિક સંવાદનાં મળે છે, જે ભાગવત-આધારિત છે. કૃષ્ણની વાંસળી સાંભળીને દોડી આવેલી ગોપીઓને કૃષ્ણ કહે છે કે તમે બધાં શા માટે આવ્યાં છો? આ કંઈ પતિવ્રતાનો ધર્મ નથી. ગોપીઓ કહે છે – તો પછી સાન કરીને વેણુ વગાડીને અમને વનમાં શા માટે બોલાવી? તારે માટે તો અધરાતે અમે અમારો પરિવાર છોડ્યો છે કૃષ્ણ રાસ રમવાનું સ્વીકારી ગોપીઓની આશા પૂરે છે.

ગોપીઓની ઉક્તિનાં બીજાં થોડાંક પદો પણ છે. એમાં રાસ રમવાની અભિલાષા, કૃષ્ણ પ્રત્યેની આસક્તિ તથા એની સાથેના વિહારનો આનંદ વ્યક્ત થયાં છે.

ભાગવતની રાસપંચાધ્યાયી રાસક્રીડા ઉપરાંત કૃષ્ણગોપીવિહારનું પણ આલેખન કરે છે. એમાં એક પ્રસંગ આવે છે. કૃષ્ણ પોતાને વધુ પ્રિય એવી એક ગોપીની સાથે વિહાર કરવા નીકળી પડે છે અને એ ગોપીને અભિમાન થતાં અંતર્ધાન થઈ જાય છે. કૃષ્ણવિરહથી વ્યાકુળ બનેલી ગોપીઓ કૃષ્ણને શોધવા નીકળે છે. ગોપીઓની વ્યાકુળતા જોઈ કૃષ્ણ પ્રગટ થાય છે.

અહીં જુદાંજુદાં ત્રણચાર પદોમાં આ પ્રસંગ, એના કોઈ કોઈ અંશ લઈને વર્ણવાયો છે. અહીં નાકે નિર્મળ મોતી ધરાવતી ને સોળ શણગાર સજેલી ગોપી કનકદીવડો લઈ કૃષ્ણને શોધવા નીકળી પડે છે. આંસુ સારતી એ વૃક્ષ, સરોવર વગેરેને કૃષ્ણની ભાળ પૂછે છે. રસ્તામાં કંકુવરણાં નાનાં પગલાં પડેલાં છે, પગલાંમાં પદ્મનું ચિહ્ન છે એની નોંધ ગોપી લે છે. એક સરસ વ્યંજનાત્મક ઉદ્‌ગાર પણ ગોપીના મુખમાં મુકાયેલો છે – 'નિશ્ચે હરિ આવ્યા આ વનમાં,

જો જો કમોદની ફૂલી !' કૃષ્ણનું મુખ ચંદ્ર સમાન છે એવું આમાં સૂચન છે. ગોપીઓને કૃષ્ણ જેને મૂકી અંતર્ધાન થયા હતા તે ગોપી પણ મળે છે. ગોપીઓ કૃષ્ણ પર ધૂતારાપણાનો આક્ષેપ કરે છે. જમનાતીર વગેરે સ્થળે શોધતાં 'અહીં હરિ બેસતા' 'અહીં વાંસળી વગાડતા' 'અહીં કરમલડો ને ખીર ખાતા' એમ પૂર્વપ્રસંગોનું આર્દ્ર સ્મરણ કરે છે.

એક પદમાં જરા વિલક્ષણ નિરૂપણ મળે છે, જે આમ તો ભાગવત આધારિત જ છે, કૃષ્ણને ખોળતી ગોપીઓ 'કૃષ્ણ હે, કૃષ્ણ હે' કરતી કૃષ્ણમય બની જાય છે, એવી કે કોઈ ગોપી વાંસળી વગાડે છે, કોઈ કહે છે કે મેં કાળી નાગ નાથ્યો, કોઈ પર્વતને ઊંચકે છે, કોઈ દાણ મિષે સહીનાં માટ ઢોળે છે. ગોપીઓની આ કૃષ્ણક્રીડાનું સમાપન એક માર્મિક ઉક્તિથી થાય છે – 'કૃષ્ણ તો છળીને બેઠો રુદયાને ઓલે રે.'

રાસક્રીડાનો સંદર્ભ ધરાવતું પણ લાક્ષણિક રીતે જુદું પડી આવતું એક પદ પણ અહીં મળે છે. એમાં રાસ રમીને આવતા કૃષ્ણનું વર્ણન છે – વાંસળી વગાડતો, નાચતો છોગાળો છેલછબીલો કૃષ્ણ ઘેર આવે છે, માથા પર મોરપિચ્છનો મુગટ છે, કાને કુંડળ ઝળકે છે, ગળે ગુંજાના હાર છે, પોતે ભીને વાન છે ને વ્રજવનિતાઓ એને મોતીથી વધાવે છે. 'જોવા સરખા' હરિનું આ સાદું પણ આકર્ષક ચિત્ર છે.

રાસનાં થોડાંક પદો એની વિશિષ્ટ રચનારીતિથી ધ્યાન ખેંચે છે. ત્રણ પદો એવાં છે જે સાંકળીસ્વરૂપે ગૂંથાયેલાં છે, 'અમને રાસ રમાડ, વહાલા'નો લયબંધ મનોરમ છે, અને 'બાઈ મારી બહેનડીઓ' 'સખી સહેલીઓ' એવી ધ્રુવાઓ ધરાવતું પદ તો લોકગીતની છટા ઊભી કરી એ નરસિંહનું હોવા વિશે શંકા જગાડે છે.

૯. ગોપીસંદેશ અથવા ઉદ્ધવસંદેશનાં પદ

કૃષ્ણ મથુરા ગયા પછી વ્રજવાસીઓને માટે સાંત્વનનો સંદેશો લઈને ઉદ્ધવને મોકલે છે. ગોપીઓને એ કહેવડાવે છે કે એ જ્ઞાનદૃષ્ટિથી જુએ તો પોતે સર્વત્ર છે જ, ગોપીઓના હૃદયમાં પણ છે. ગોપીઓને જ્ઞાનદૃષ્ટિ ખપતી નથી, એમને તો કૃષ્ણનો પ્રેમ જ જોઈએ છે અને કૃષ્ણ પ્રત્યક્ષ ન હોય તો એમને તૃપ્તિ થાય એમ નથી. ઉદ્ધવ સાથે એ કહેવડાવે છે કે કૃષ્ણ એક વાર આવી અમને રાસલીલા રમાડે.

ભાગવતના આ પ્રસંગને વિષય કરીને ગુજરાતીમાં ઉદ્ધવસંદેશનાં ઘણાં કાવ્યો રચાયાં છે. નરસિંહને નામે આવી કોઈ લાંબી રચના મળતી નથી, પણ દશપંદર

છૂટાં પદો મળે છે. એમાં મુખ્યત્વે ગોપીઓની વિરહવેદનાનું આલેખન થયું છે. લગભગ બધાં પદો મુકાયેલાં પણ છે ગોપીઓને મુખે.

એક પદમાં કૃષ્ણના મથુરાગમન વેળાની જ ગોપીની લાગણીઓ વ્યક્ત થઈ છે. કૃષ્ણને એ વિનંતી કરે છે કાં તો અમને સાથે લઈ જાઓ, અગર અમારા પર રથ ખેડીને જાઓ. તમારા વિના અમારી સંભાળ કોણ લેશે? તમે અમને બોળવીને કેમ જાઓ છો? પદના બાકીના ભાગમાં, અલબત્ત, કૃષ્ણ ચાલ્યા ગયા પછીની ગોપીની વિષાદભરી મનઃસ્થિતિનું ચિત્ર છે. એ સખીને કહે છે કે હવે આભરણ કઈ રીતે સજું? એને જોનારો તો ચાલ્યો ગયો.

એક પદમાં ઉદ્ધવ ગોકુળમાં આવે છે ત્યારે ગોપીઓની લાક્ષણિક પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થઈ છે. એ કહે છે કે ઉદ્ધવ એકલો આવે છે, આપણે બધાં ભેગાં થઈને એને મારીશું. કૃષ્ણનું લૂખું આશ્વાસન ગોપીઓને બિલકુલ સ્વીકાર્ય નથી એનું સૂચન એમાં રહેલું છે.

ઉદ્ધવ સાથેના વાર્તાલાપનાં એટલે કે ઉદ્ધવને સંબોધાયેલાં બીજાં પદો, અલબત્ત, મળે જ છે. એમાં ગોપી વીતી ગયેલા સુખના દિવસોને યાદ કરે છે – સવારે ગાય દોહીને કૃષ્ણને દૂધ પાતાં, સાથે બેસીને જમતાં, કૃષ્ણ સાથે આંખમીંચામણી રમેલાં ને કૃષ્ણ કદંબની છાયામાં છુપાયેલા, કૃષ્ણે રાસ રમાડયાં ને ત્યારે નારદજી છમછમ નાચતા હતા વગેરે. આ જાતનું પૂર્વપ્રસંગસ્મરણ આ વિષયનાં અન્ય કાવ્યોમાં પણ છે. ગોપીઓના વર્તમાન વિરહદુઃખને એ નક્કરતા અર્પે છે અને એની યથાર્થતા પ્રતીત કરાવે છે.

| ઉદ્ધવ પાસે ગોપીઓ પોતાની વર્તમાન કરુણ મનોદશાની કથા પણ કહે છે – ઘરમાં પેસું છું ને આંગણે આવું છું. માળિયે ચડીને જોઉં છું કે ક્યાંય કૃષ્ણ આવે છે? જે દિવસના નાથ ગયા છે તે દિવસથી અમે રોજરોજ અમારો દેહ ગાળી રહ્યા છીએ. ગોપીઓના વિરહદુઃખની પરાકાષ્ઠા એમાં દેખાય છે કે એ હિમાળે ગળવા જવાની, જનમના જોગી થઈને વેણાજંતર લઈને ફરવાની ઇચ્છા વ્યક્ત કરે છે. (શેણીના વિરહમાં ઝૂરતા વિજાણંદની પેઠે!)

ગોપીઓ કૃષ્ણને કહેવડાવે છે કે એ અમને વિષ પાઈને કેમ ન ગયા? કટાક્ષ કરે છે કે 'જીવે તેને રે જોવા આવજો રે, કે મૂઆ પછી લેજો સંભાળ.' ચાપવાણી સંભળાવે છે કે 'કહાના રે તારી જાતઘડી જાણી, જગતમાં કોઈ નહીં પાય પાણી.' વળી, કુરુક્ષેત્રમાં આવીને મળશે એવા એના વચનની યાદ અપાવડાવે છે. ગોપીઓનું વિરહદુઃખ, આમ, ઉદ્ધવ સમક્ષ ઘૂંટાતું આવે છે.

કુબ્જાને સંદેશો પણ ગોપીઓ મોકલાવે છે — હરિ-હીરો હાથ આવ્યો છે

તેની સંભાળ રાખજે, સેવા બજાવજે, એને ઝાઝો જગાડીશ નહીં', એનું કોમળ અંગ કરમાશે. ગોપીઓની કૃષ્ણપ્રીતિ કેવી તો ઘનિષ્ઠ છે એ આ પરથી સમજાય છે.

કૃષ્ણને ઉદ્દેશાયેલાં પણ કોઈક પદો મળે છે. એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને ભલામણ કરે છે – મથુરાનગર દેખાવડું પણ ધૂતારું છે, એને જોવા ન જશો. ત્યાંની નારીઓ મીઠાબોલણી છે, એમની સાથે વાત ન કરશો, મામાજીના મહેલમાં જમવા ન જશો, એ ઝેર આપશે, મામાને મારીને વળતે પગલે પાછા ફરી જશો. ગોપીનું હૃદય કૃષ્ણ માટે કેવી આત્મીયતા અનુભવે છે એનું આ હૃદયસ્પર્શી ચિત્ર છે.

કૃષ્ણને ગોપીઓ ફરિયાદ પણ કરે છે કે તમે તો ઘણા કઠણ થયા. મથુરા જઈને કાગળનો કટકો પણ ન લખ્યો. કુબ્જા સાથેના સંબંધ અંગે ટકોર કરે છે કે એ કાળી કૂબડી સ્ત્રી શો લટકો કરતી હશે ? હલકા લોક સાથે ભટકવું તમને શોભતું નથી.

એક પદમાં ગોપીઓ વિચારે છે કે કૃષ્ણ હવે પાછા ન આવે, ન જ આવે. મથુરામાં એને મોહિની નાર મળી છે, એને ગોકુળમાં કેમ ગમે ? ગોકુળમાં એ ગોવાળિયા હતા, કાળી કામળી ઓઢતા, હવે એ મથુરાના રાજા બન્યા છે, વિવિધ પ્રકારના વાઘા પહેરવા મળે છે ને શાલદુશાલા ઓઢવા મળે છે. ગોકુળમાં આવે તો ગાય દોહવી પડે, એ કેમ આવે ?

ગોપીસંદેશનાં આ પદો વિરહને અનુષંગે સ્મરણ, પ્રતીક્ષા, રીસ, રોષ, કટાક્ષ આદિ વિવિધ ભાવોને વાચા આપે છે અને રમણીય બને છે.

૧૦. શૃંગારનાં પદ

અત્યાર સુધી જે વિવિધ વિષયનાં પદોની આપણે વાત કરી તેમાંથી ઘણાં પદો – હીંડોળાનાં, વસંતનાં, રાસનાં, જમનાજળ ભરવા જવાના પ્રસંગનાં વગેરે – બહુધા શૃંગારનાં પદો હતાં એ આપણે જોયું. આ પદોને આપણે અલગ પાડ્યાં તે એમાં કોઈ ચોક્કસ પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિનો સંદર્ભ હતો તે કારણે. હજુ બીજાં પાંચસો ઉપરાંત શૃંગારનાં પદો રહે છે તેમાં પણ કેટલાંક પદજૂથો નજરે પડે છે – ઝાંઝરનાં પદો, ચાંદલાનાં પદો, વાંસળીનાં પદો વગેરે. પરંતુ આ બધાં કૃષ્ણગોપીના પરસ્પરના આકર્ષણનાં નિમિત્તો છે અને ઘણી વાર એની સાથે બીજાં નિમિત્તો પણ જોડાય છે – મુખનો મરકલડો, આંખના ચાળા, રૂપશણગાર, અંગવિલાસો વગેરે. ઝાંઝર કે ચાંદલો કેન્દ્રવર્તી વિષય રહે કે એનો પ્રભાવ વર્ણવાય એવું ભાગ્યે જ બને છે. પદના આરંભે ઝાંઝર કે ચાંદલાનો ઉલ્લેખ થઈ જાય પછી કાવ્ય સામાન્ય કૃષ્ણગોપીપ્રીતિનું, એમની